D'un sublime post-apocalyptique

“28 Days Later” et les figures du présentisme

Richard Bégin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/109>

DOI : 10.4000/appareil.109

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Richard Bégin, « D'un sublime post-apocalyptique », *Appareil* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 09 février 2008, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/109> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.109>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

D'un sublime post-apocalyptique

“28 Days Later” et les figures du présentisme

Richard Bégin

En guise d'introduction

- 1 Les cinq premières minutes du film *28 Days Later* de Danny Boyle (2003) rappellent à quelques exceptions près celles de *Quiet Earth* de Geoff Murphy (1985). Ces deux films que près de vingt ans séparent proposent en introduction une situation quasi-similaire : un individu s'éveille dans une ville désertée. Les rues et commerces sont laissés à l'abandon et aucun bruit ne vient perturber le calme ambiant. Un calme certes inquiétant puisque ce n'est pas dans les « habitudes » du milieu urbain de sombrer de la sorte dans un tel mutisme. En fait, toute vie ou activité sociale à l'origine de ce qu'on considère être un milieu urbain semble y avoir été brutalement supprimé. Ne reste plus dans ce milieu, de coutume si animé, qu'un espace dépeuplé, silencieux. Aucun passant ne passe et aucune automobile ne roule. Ne s'y trouve présent que notre individu solitaire, errant, et visiblement désespéré, abruti par cette chute brutale au sein d'une ville désurbanisée. Les nombreux signes d'abandon révèlent en outre à ce « dernier » qu'il est peut-être l'unique citadin à avoir survécu à une catastrophe d'envergure. Des véhicules mal garés aux portes et fenêtres de résidences laissées entrouvertes, tous ces signes indiquent qu'une population entière a dû quitter les lieux de manière précipitée. Comme si, par une imparable ironie du sort, notre individu avait été oublié, seul, au seuil d'un ultime « coup de balai » à venir. Ainsi, au calme inquiétant de la ville se joint l'angoisse grandissante du survivant, conscient peu à peu d'avoir été délaissé au sein d'un univers condamné, suspendu, pour reprendre une formule de Slavoj Žižek, « entre-deux-morts¹ » : entre la mort d'une civilisation et la fin absolue d'un cycle. Une suspension eschatologique en somme, durant laquelle l'attente entretient la tension « entre le présent et l'avenir, entre l'événement décisif par quoi *tout est déjà accompli* et le dénouement final qui montre bien que *tout n'est pas encore achevé*². »
- 2 Le survivant semble ainsi avoir chuté dans un univers suspendu, dans l'attente d'un jugement dernier pouvant l'anéantir à son tour. Cette suspension est de nature

eschatologique dans la mesure où cette ville désurbanisée, handicapée, éveille au présent l'éventualité d'une Fin dernière des choses, soit son ultime crépuscule. De même l'abandon caractéristique du récit post-apocalyptique est-il souvent symptomatique d'une annonce : celle d'un effondrement définitif et absolu. Comme ces fragiles édifices de villes fantômes qui, plusieurs années après leur abandon, menacent graduellement de s'écrouler pour de bon. Une seconde apocalypse hante de cette façon le lieu où s'est produite la première, telle l'imminence symptomatique d'une fin coïncidant au présent avec les réminiscences d'une autre, *déjà accomplie*. Dans les deux films cités une seconde apocalypse paraît ainsi imminente puisqu'une première, incomplète, s'est auparavant produite. On ne peut expliquer l'incomplétude de la première apocalypse autrement que par le fait qu'elle a oublié d'emporter avec elle celui qui peut présentement en témoigner : le survivant. La seconde apocalypse se trouve du même coup à être indéfiniment repoussée par la seule présence de ce témoin à la fois gracié et condamné. Grâce à lui, devine-t-on, une part de la civilisation, aussi réduite soit-elle, persiste malgré tout. Par conséquent, non seulement le personnage du survivant demeure celui qui, par sa seule présence, témoigne d'une catastrophe passée, il se révèle également être celui par qui s'exprime l'incomplétude d'une Fin, et, donc, sa complétude éventuelle. Aussi le survivant, hanté par un présent submergé de rémanences du passé et d'appréhension envers l'avenir, demeure-t-il en outre susceptible de s'avérer être le symptôme d'un désastre ultime toujours possible. C'est la logique du récit post-apocalyptique d'éveiller de la sorte dans l'évocation *hic et nunc* d'une catastrophe passée les craintes d'un ultime désastre en devenir. Comme le suggère en ce sens James Berger dans son pénétrant ouvrage *After the End* : « *The narrative logic of apocalyptic writing insists that the post-apocalypse precede the apocalypse*³. »

- 3 Ce qui a eu lieu, peut encore advenir, et *en attendant* persiste celui qui est toujours là, errant, mais qui, par cette même persistance, annonce l'espoir d'un renouveau possible. Vu ainsi, le personnage du survivant entraîne une dialectique narrative d'inspiration judéo-chrétienne qui engage le récit post-apocalyptique dans un étrange équilibre entre l'expression du déclin et le présage d'une renaissance. Une dialectique narrative qui se manifestera dans l'épouvante dans *28 Days Later*, mais qui se maintiendra dans l'ironie dans *Quiet Earth*. En effet, si le film de Boyle sombre rapidement dans le drame d'horreur avec l'émergence de ces dignes représentants de l'« entre-deux-morts » que sont les zombies (ou les « infectés » comme préfère les baptiser le réalisateur anglais), celui de Murphy maintient l'intrigue autour de cette mystérieuse suspension qui devient vite prétexte à quelques savoureuses réflexions métaphysiques. Parmi elles, cette réprimande faite à Dieu par Zac, le survivant du film de Murphy : « *If you don't come out, I'll shoot the kid !* », crie-t-il dans une Église en pointant son arme en direction du crucifix. Jim, le survivant du film de Boyle, quant à lui, dispose de bien peu de temps pour se complaire dans la réprimande. Pareil à Zac, Jim pénètre dans un lieu Saint, mais se retrouve nez à nez avec d'affamés infectés qui le poursuivront sans relâche. Ainsi Jim cherche-t-il à combattre, là où Zac cherche, de son côté, à profiter de ce temps qui lui est imparti pour faire de sa ville un théâtre, littéralement. Dialectique d'une part et dialectique à l'arrêt de l'autre. Les nombreuses similitudes formelles et narratives de ces deux films s'arrêtent ainsi à leurs cinq premières minutes respectives. Le prologue est le même ou presque, mais les histoires en viennent vite à se distinguer l'une de l'autre. Le désir de survivre dans l'univers suspendu de *28 Days Later* se prolonge chez le survivant en un véritable déchaînement sanguinaire, alors que dans *Quiet Earth*, ce désir

s'inscrit petit à petit dans un récit qui prend les allures d'un drame initiatique ; la suspension évoluant de cette façon en une éthique de l'après-coup.

- 4 Malgré des prolongements distincts, ces cinq premières minutes composent néanmoins avec celles présentes au début de films comme *Le dernier combat* de Luc Besson (1983), *A Boy and his Dog* de L. Q. Jones (1975) ou *12 Monkeys* de Terry Gilliam (1995) une anthologie d'introduction paradoxale. En effet, comment ne pas trouver contradictoires ces introductions post-apocalyptiques qui proposent le prologue de ce qui succède à un définitif épilogue ? C'est dire que la fin du monde n'est jamais définitive ; du moins l'apocalypse ne paraît être ici qu'une étape vers une Fin *prétendument* définitive. Or, le paradoxe n'en est plus un du moment où l'on considère ces premières minutes comme l'amorce d'un récit d'obédience eschatologique. En fait, dans la plupart des cas, le film post-apocalyptique se révèle être davantage un récit de survivance messianique qu'un récit catastrophiste proprement dit. Ironiquement, il n'y a pour ainsi dire jamais de Fin au film post-apocalyptique. La franchise *Mad Max* en est le parfait exemple. D'où l'oxymoron de l'« après-fin » qui n'est somme toute qu'une allusion plus ou moins subtile au messianisme judéo-chrétien et à la croyance en une quelconque rédemption. Une rédemption dont le désastre qui la précède nécessairement n'est, justement, qu'une étape. Voilà la dialectique narrative d'inspiration judéo-chrétienne à laquelle nous a habitué grand nombre de films post-apocalyptiques réalisés depuis le début des années 70. La plupart propose en effet au départ une même situation : un individu esseulé confronté à un univers suspendu auquel il assurera cependant par sa seule présence une forme de Salut. En d'autres termes, le survivant apparaît souvent au départ comme ce messie en devenir par qui la civilisation persiste malgré tout ; malgré, surtout, l'éventuelle Fin dernière des choses. Qu'importe alors l'histoire que le film post-apocalyptique raconte successivement au prologue, le récit a toujours pour occurrence principale la situation millénariste du survivant, véritable anthropomorphisation du messie biblique, grâce à qui l'ultime apocalypse est indéfiniment ajournée. En ce sens, *28 Days Later* fait figure d'exemple.

1. De l'eschatologie et en deçà

- 5 Mais comment cette suspension, qui manifeste *a priori* l'arrêt, devient-elle eschatologique, donc orientée ? Reprenons tout dès le début. Qu'il s'agisse d'une catastrophe nucléaire, d'un attentat bactériologique ou d'un désastre naturel, un événement d'envergure est à l'origine de l'univers suspendu du film post-apocalyptique. De manière générale, cet univers parvient à évoquer, par l'entremise d'un espace en ruine, la suspension ou la condamnation symbolique propre à cet « entre-deux-morts » dont parle Žižek. L'espace en ruine est parfois même le seul résultat manifeste d'un événement fréquemment innommé. Comme c'est le cas dans *Malevil* de Christian de Chalonge (1981). Aucun personnage ne fait dans ce cas-ci mention de l'« événement », même si la désolation ainsi que les retombées poussiéreuses sont les signes qui nous incitent à croire qu'il s'agit d'une catastrophe nucléaire. Seules les ruines et les particules en suspension permettent le signalement, d'une part, qu'un désastre a bel et bien eu lieu, et, d'autre part, que l'univers est à son tour « en suspension ». L'air idiot et la mine hébétée des survivants ne fait ensuite qu'appuyer ce signalement. Bien que l'univers suspendu du film post-apocalyptique suscite de la sorte un sentiment d'ahurissement, il semble rapidement éveiller chez le

personnage du survivant un contentement inavouable ; celui d'y retrouver une certaine liberté de mouvement (tant physique qu'idéologique). Une liberté propre aux premiers âges de la vie ; cette liberté qui permet, enfant, d'imaginer un monde possible à conquérir, bien avant de finalement s'assujettir à celui-ci. C'est ainsi qu'après une brève hébétude le personnage du survivant ne s'apitoie que très rarement sur son sort. Par souci de survie, d'abord, puis ensuite par un profond désir de reconquête. Ainsi, si au départ le survivant s'émeut face à un monde n'étant plus ce qu'il était, vite il agit et se déplace comme pour mieux s'approprier ce nouvel univers suspendu qu'il n'hésite pas à décrocher et à faire sien. Ce qui signe l'aube d'une renaissance et le début d'un âge nouveau. C'est, en peu de mots, le symptôme de l'*Omega Man*.

- 6 En formant et en dirigeant de nouvelles communautés, le personnage du survivant perd donc vite cette idiotie (au sens où l'entend Clément Rosset, du grec *Idiôtès*, simple, dépourvu⁴) qui le caractérise au départ et se découvre donc bien souvent une identité héroïque et, par le fait même, un dessein. Sorte d'exorcisme du véritable traumatisme de la perte ; ce traumatisme qui rend idiot l'homme soudainement dépossédé de raison et incapable dans les matins de l'après-coup de s'en trouver une. Dans *28 Days Later*, Jim est d'abord une victime solitaire, dépourvue, mais il devient rapidement une sorte de catalyseur social. Ce renforcement héroïque lui fera perdre jusqu'à son pyjama, symbole d'apathie et de langueur. Sa rencontre avec les germes d'une cellule de résistance l'entraîne ainsi à agir pour la préservation de la race humaine. Mais plus encore, après que l'errance en pyjama l'eut confrontée à la perte, cette soudaine rencontre fait apparaître en lui un ardent désir d'action. Principalement, ce qui fait de Jim une figure messianique est que les germes de cette cellule de résistance se développent à son contact : dès l'arrivée de Jim, cette cellule ne se contente plus d'opposer une résistance aux infectés, elle s'échappe, s'avance et entreprend une véritable croisade dans une Angleterre à reconquérir. L'errance initiale de Jim aura ainsi conduit à la constitution d'une tribu guerrière, laquelle tente dorénavant de reciviliser un territoire lui ayant manifestement échappé. La rencontre souhaitée et effective avec l'Autre, incarné ici par les germes de la résistance, devient successivement le dessein de l'errance et la clé du récit eschatologique. De même, le milieu urbain n'étant certes plus ce qu'il était avant la catastrophe, devient d'emblée une zone livrée au combat ou au dialogue (dans les limites du possible) entre différentes fractions sociétales ; dans ce cas-ci : les résistants, les infectés et les soldats. Errer dans la zone ne signifie plus « être en ville » et y avoir sa place, mais oblige l'individu à « faire son territoire » et à se déprendre de son apathie. Ce pourquoi l'univers post-apocalyptique devient vite, suite à l'après-coup, un univers de conquête. Il ne faut donc pas y voir l'errance du nomade comme l'expression fatale d'une perdition, même si elle en a, au départ, toutes les apparences. Malgré ce et ceux que le personnage du survivant a pu perdre suite à la catastrophe, il n'en gagne pas moins ici un pouvoir sans précédent : celui d'être dorénavant un prédateur libre de ses actions. C'est ce dynamisme complémentaire du survivant, au fondement de la dialectique post-apocalyptique, qui donne parfois l'étrange impression que ce personnage, au bout du compte, ne regrette rien.
- 7 En somme, l'action d'un film comme *28 Days Later* dérive d'une délocalisation devenue salutaire et d'une errance qui, perçue à rebours, s'avère salvatrice. Ce qui constitue, au final, le véritable récit de ce film post-apocalyptique, ce qu'on en retient sous le vernis de sa violence manifeste. La perte d'un monde et de son Histoire est non

seulement le sujet principal du film de Boyle, mais elle en est également la fin. Survivre dans un univers suspendu devient dans ce cas-ci synonyme d'une éventuelle renaissance, et la perte d'un monde et de son Histoire, ce qui permet l'instauration possible d'un nouveau cycle, d'une nouvelle civilisation. Même si cette instauration ne se fait pas sans heurts et sans douleurs, tout concourt néanmoins à sa réalisation *28 semaines plus tard*⁵. Rome ne s'est pas bâti en un jour, et il est fort à parier que Londres ne le sera pas non plus. De même oublie-t-on rapidement les cinq premières minutes du film qui offrait au survivant bien peu de perspectives. Au thème de l'après-coup a vite succédé le thème de l'après Histoire et de ses suites. À l'impuissance a vite succédé la volonté. Or ces cinq premières minutes ont de quoi susciter l'intérêt. Car ce qui vient immédiatement après l'Histoire dans *28 Days Later*, soit, dans les premiers instants du film, c'est bel et bien un présent dépourvu d'eschatologies. Avant la tribu se présente à nous le survivant. Avant le messie au torse nu se présente à nous l'idiot en pyjama. Aussi, en deçà de l'eschatologie et aux fondements de la dialectique post-apocalyptique de *28 Days Later* s'inscrit l'univers insignifiant et dépourvu de la stase temporelle. Ce moment où tout s'arrête et où seul le présent semble aller de soi. Ce moment où toute perspective historique ou idéologique est abolie. Le présent s'avérant être, de ce fait, le seul point de fuite. C'est cette fondamentale stase à la source d'un réel évoqué dénué de perspectives qui m'intéresse ici. Et l'errance initiale de Jim demeure le symptôme le plus apparent de cette stase temporelle en ce qu'elle n'a pour dessein que la seule présence de l'errant, avant même que cette présence n'éveille, à rebours, un dessein.

- 8 Il s'agit d'une stase temporelle qui au départ, dans les matins de l'après-coup, précipite le récit dans un *ici présent* terrifiant. Cet *ici présent* a ceci de terrifiant de conjuguer l'univers sans fois ni lois de l'après-coup à l'insignifiance d'un réel désacralisé et dépourvu d'utopies. La stase temporelle plonge donc dans l'étrangeté de la rémanence un passé qui *n'est plus* et dans l'angoisse de l'appréhension un futur qui est *déjà-là*. Pour reprendre les termes de Reinhart Koselleck, c'est la distance entre l'expérience vécue et l'horizon d'attente qui se dilate jusqu'à la fracture. Définissant de la sorte un présent privé de contact entre l'expérience et l'espérance, et qui n'a dorénavant pour seul repères que la mémoire et l'anticipation, ces deux dimensions « contemporaines » du présent. C'est, comme nous le verrons, l'origine d'un présentisme sublime, c'est-à-dire : un présent qui, d'une part, fait apparaître un débordement (bi)temporel du réel, et qui, d'autre part, permet au réel, une fois désacralisé, d'engendrer sa propre durée concentrique. Un tel réel est sublime dans la mesure où il est unique, singulier et inédit, donc, insaisissable. C'est le réel « pur » de l'accident, du désastre et de l'attentat. C'est le réel du choc comme émotion privilégiée de l'après-coup. Les cinq premières minutes du film *28 Days Later* révèle ce présentisme « chronophage » qui fait en sorte de condenser le temps de *ce qui n'est plus* – le temps de la rémanence – et le temps de *ce qu'on ne sait ce que ce sera* – le temps de l'appréhension – dans une durée désorientée, suspendue et repliée sur elle-même. La fonction du prologue post-apocalyptique, véritable parangon du présentisme narratif, m'apparaît comme une façon de susciter, en une invite des plus efficace, la dialectique eschatologique qui, dans le récit, s'ensuit. Cette dialectique se révélant ainsi être le remède idéal à l'angoisse provoquée par le prologue ; l'angoisse envers un présent contemporain de lui-même et un réel dénué de signification. Ce sont les figures de ce présentisme, redevable du sentiment de désorientation lié à notre contemporanéité et qui n'a rien de l'apitoiement

mélancolique du désenchantement moderne, que je souhaite dégager du film de Danny Boyle et expliquer en dernière analyse en quoi elle relève du sublime.

2. 28 jours plus tard : évacuation et dispersion

- 9 Revenons aux cinq premières minutes du film *28 Days Later*, car elles illustrent bien ce présentisme contemporain qu'exprime en général l'introduction du récit post-apocalyptique. Jim erre dans un Londres désurbanisé, solitaire au sein d'une ville libre de tous propriétaires. Or, cette ville laissée à l'abandon n'est pas uniquement exempte de propriétaires, elle connote en outre l'épuisement. La raison en est que, visiblement, aucune animation anthropique ne s'y mobilise. Autrement dit, aucune activité humaine ne prête vie aux lieux et objets de la ville. Rien ne permet ici à la ville de dégager l'énergie nécessaire à son habituelle identité urbaine. Cette même énergie qui offre à la métropole l'occasion de s'élever de simple emplacement physique au rang de civilisation. Une énergie ayant en l'occurrence le pouvoir de transformer la ville en ce qu'on considère être de coutume – et avec orgueil – une « société » moderne. En ayant éliminé les habitants et leurs activités, c'est en somme l'identité urbaine et le vitalisme sociétal qu'on reconnaît habituellement à notre civilisation occidentale qu'une catastrophe est ainsi parvenue à suspendre. Ce qui constituait l'urbanité de Londres – ces figures de la circulation, de la foule, de l'embouteillage et de la rumeur constante – s'est évaporé au profit d'un milieu ensauvagé. Aussi, dans la ville ensauvagée de Londres, l'emplacement physique reprend-t-il ses droits. Jusqu'à l'aire géographique qui tend à relever la toponymie de ses fonctions. Le nom de Londres ne veut plus rien dire ici, tant cette ville dans laquelle erre Jim n'a rien de la vitalité de celle connue jusque-là sous un nom similaire. Londres n'étant tout simplement plus identique à elle-même, sa civilisation est donc à re-définir. À l'épuisement social succède sitôt la suppression de ces limites qui, justement, définissent la civilité urbaine. Jim rôde dans un espace sans avoir à se soucier du minimum de civilité qu'impose, d'ordinaire, la vie en ville. Aucune règle de conduite ne demande à être observée et aucun code de la route n'a à être respecté. Crier sur la place publique et marcher au milieu d'une intersection ne dérange plus personne. Si cette civilité n'a plus lieu d'être, c'est que Jim n'est tout simplement plus un citoyen, et Londres un modèle de civilisation. Que reste-t-il alors de la ville de Londres sinon un territoire à parcourir et, *a fortiori*, à conquérir ?
- 10 Concevoir la territorialité de Londres avant de s'en imaginer l'urbanité nous permet du même coup d'associer l'idée de ville au concept d'espace. Les premiers plans du film nous proposent dans cette optique un paysage urbain au sens esthétique du terme, soit un espace-ville (en anglais : *a cityscape*) s'offrant à notre perception sur un mode sensible davantage que sur un mode anthropologique. Ces plans présentent Jim rôdant dans les rues sans égard à ces lieux qui, d'habitude, commandent moins à l'errance qu'à la direction. La rue en tant que lieu anthropique *orienté* devient dans ce cas-ci un espace sensible indéfini. Comme c'est le cas, par ailleurs, de la place publique qui ne rassemble plus personne et de l'intersection qui ne dirige plus aucune circulation. Cet « empaysagement » cinématographique de la ville a pour conséquence de souligner le sens spatial de celle-ci au détriment de l'action humaine qui, habituellement, s'y déroule. Bref, par la représentation de l'errance, l'appareil cinématographique parvient à évoquer la valeur géographique de la ville tout en y soustrayant ce dynamisme qui permet d'en faire un *habitus* anthropique. Ce passage de l'environnement au paysage se

réalise également dans le processus d'évidement qu'on peut obtenir au cinéma par la seule évocation, non pas du vide, mais de l'évacuation ; de l'évacuation de l'homme comme retrait anthropologique. Les premiers instants du film post-apocalyptique réussissent bien à évoquer ce retrait anthropologique au moyen, principalement, du plan d'ensemble. Notons au passage tous ces films post-apocalyptiques, de *The Omega Man* de Boris Sagal (1971) à *2019 : After the fall of New York* de Martin Dolman (1983), dont l'introduction s'attarde à la présentation visuelle en plan d'ensemble de la désolation urbaine. Le processus d'évidement s'y manifeste dans la mesure où le plan d'ensemble éveille l'idée d'une appropriation territoriale là où l'espace visé par cette appropriation est tout à la fois usé, impropre et inhabité. Comme si l'ensemble à saisir et l'environnement à utiliser se soustrayaient à toute possession puisque ayant déjà été d'usage. Bref, comme si l'objet du désir se soustrayait à toute appropriation puisque ayant déjà été consommé. L'évocation de l'évacuation relève de cette soustraction.

- 11 Pour expliquer cette soustraction et ainsi mieux saisir en quoi elle accentue l'évocation d'un retrait anthropologique, il faut d'abord comprendre en quoi consiste ce « désir d'appropriation territoriale » au cinéma. Si le plan d'ensemble engendre un tel sentiment chez le spectateur, c'est qu'il incarne dans une perspective narrative l'esthétisation de l'espace telle qu'elle est depuis longtemps pratiquée, par exemple, chez les peintres paysagistes. Les oeuvres de Thomas Cole illustrent bien cette pratique de l'esthétisation. L'appropriation territoriale concerne en ce sens la mise en scène d'un espace et sa visualisation par l'homme. S'approprier, c'est aussi rendre propre à l'usage. Si le plan d'ensemble éveille l'idée d'une appropriation territoriale, c'est qu'il appareille l'espace – le prépare et l'apprête – en fonction d'un usage ; celui du regard. Le regard qui saisit l'espace physique ne faisant qu'un dans ce qu'on reconnaît être un « point de vue » ou une perception intentionnelle. Ne dit-on pas couramment d'un paysage peint qu'il s'agit en effet d'une *vue* ? Et peu importe à qui se rattache cette *vue*. La représentation d'ensemble encadre et arraisonne l'espace – le rend propre à l'usage – pour quiconque, donc, souhaite accéder à un point de vue d'ensemble. Voilà ce qui importe vraiment. Le plan d'ensemble donne ainsi l'impression de concentrer en un environnement « approprié » – un décor convenable et potentiellement habitable – ce qui se donnerait, autrement, comme inhospitalier, impropre et impénétrable. Ce pourquoi le plan d'ensemble apparaît souvent au début d'un film, et, telle une mappe, permet implicitement l'identification préalable d'un lieu comme environnement éventuellement praticable par l'homme. Le plan d'ensemble participe de la sorte à la conquête symbolique de l'espace. Or, tout cela n'est justement qu'impression. Cette identification du lieu par le plan d'ensemble indique avant tout qu'elle anticipe le champ anthropique par le biais du géographique, et prélude à l'action narrative par le biais de la seule présence physique. Ce qui a pour conséquence insidieuse de territorialiser l'environnement de l'homme et de faire de ce dernier le conquérant d'un espace qui, toujours, le transcende. Qu'on pense seulement au plan d'ensemble de Manhattan au début de *Naked City* de Jules Dassin qui fait de la ville le personnage principal du film. La voix *over* du film de Dassin ne s'en cache pas d'ailleurs : « And this is a story of a number of people – and a story of the city itself ». L'homme devient ainsi subordonné à l'espace dans lequel il n'est, *a priori*, qu'un atome, la partie d'un ensemble. Pour cette raison, le plan d'ensemble en tant que perception intentionnelle évoque moins le saisissement effectif de l'espace par l'homme qu'un désir inassouvi d'appropriation territoriale.

- 12 La relation entre l'appropriation souhaitée d'un territoire et le plan d'ensemble au cinéma rappelle évidemment l'esthétique du western. Rappelons que le plan d'ensemble dans le film western classique avait pour but de suggérer simultanément la menace du paysage à défricher, dont la caractéristique principale en était justement le retrait anthropologique, et son éventuelle prise de possession par l'homme. Le film post-apocalyptique prolonge cette logique en en détournant toutefois le *modus operandi*. Le plan d'ensemble qui permettait au western de figurer une civilisation *en cours d'appropriation* parvient ici à territorialiser une ville désurbanisée, soit à figurer l'évidence d'une civilisation. La présence d'animaux sauvages dans les rues désertes et enneigées de Philadelphie dans *12 Monkeys* de Terry Gilliam illustre à merveille cette territorialisation d'un environnement anthropique évidé. Terry Gilliam nous présente ces scènes « naturelles » en plan d'ensemble comme s'il s'agissait de représenter, outre l'ensauvagement menaçant de la ville, sa seule étendue territoriale. Ce qui n'est pas sans rappeler les œuvres photographiques de Karen Knorr. Dans ses photographies, Knorr a extrait l'homme de son environnement pour le remplacer par la présence inhabituelle d'animaux sauvages. L'environnement anthropique devient en ce sens un territoire sauvage, un espace offert à quiconque possède la force (ou la volonté) de se l'approprier. Le plan d'ensemble cinématographique et photographique exprime donc à la base ce qui s'apparente à une offrande territoriale. Ainsi, depuis ses fameuses utilisations dans le film western, le plan d'ensemble dans le film post-apocalyptique n'a pas changé de fonction. Si, d'un point de vue discursif, il opère différemment, c'est en raison principalement de son objet intentionnel qui s'avère être l'exact opposé de l'objet intentionnel du film western. Le plan d'ensemble d'une ville déserte ou en ruine suggère un évidence, parce qu'il permet d'évoquer l'évacuation de l'*anthrôpos*. Dans le cas du film western, le plan d'ensemble d'une campagne sauvage permettait de signaler à la fois l'absence de l'*anthrôpos* et son éventuelle progression. Dans les deux cas cependant, le plan d'ensemble évoque en tout premier lieu le sens d'un territoire à définir, donc, au départ, un espace indéfini.
- 13 Si la ville de Londres au début de *28 Days Later* apparaît à son tour en tant qu'espace indéfini, c'est qu'elle s'offre à la conquête et s'avère donc insignifiante et démesurée. C'est que la conquête d'un espace a pour but premier d'en dresser les limites ou les frontières, et, en cela, d'en définir des lieux. L'errance de Jim évoque quant à elle le caractère indéfini, voire insignifiant du paysage urbain. En tant que quête, et donc en tant qu'expression préliminaire de la conquête, l'errance s'inscrit comme une action pour le moment indécise, bref, une non-action symptomatique des propriétés approximatives de l'espace parcouru. De même la ville de Londres apparaît-elle à Jim comme un espace évacué, inerte, naturalisé et offert – offert à une éventuelle redéfinition pouvant idéalement le re-civiliser. Les plans d'ensemble qui nous permettent de nous figurer la seule présence physique du survivant au sein d'un environnement devenu géographie parviennent ainsi à exprimer cette évacuation. Ce caractère « évacué » de l'inertie urbaine dans les matins de l'après-coup est appuyé par l'absence manifeste des citoyens. Bien que les signes tangibles d'une civilisation londonienne demeurent, ceux qui permettaient aux voitures de circuler, aux affiches d'être vues et aux immeubles d'être habités ont disparus. Si l'idée de ville subsiste malgré tout, ce n'est assurément plus ses habitants qui l'alimentent. Si bien qu'il ne reste de Londres qu'une apparence de ville, une coquille vide. C'est donc non seulement les citoyens qui ont disparus, mais le sens même de la ville et de ses signes qui a changé. Dénué de citoyens, les feux de signalisation deviennent insignifiants. Il en va de même

des panneaux publicitaires, lesquels ne rejoignent plus aucun public. Jusqu'à la place publique dont on peut évidemment plus reconnaître la valeur sociale. Avec la catastrophe s'est opéré un effondrement symbolique de la ville qui a eu pour effet de ruiner ses représentations qui en font habituellement un environnement anthropique. Ne reste qu'un espace évacué, un paysage manifestant désormais la seule territorialité indéfinie de l'espace-ville.

- 14 Dans *28 Days Later*, un monde civilisé s'est tu, ne laissant guère plus au personnage du survivant que les traces matérielles d'une existence anthropologique passée. Ne reste en somme du décor habitable que le décor justement. Jim se retrouve ainsi à vaguer au travers des emplacements physiques parmi les traces de ce qui fut un milieu anthropologique urbain. Il arpente d'abord les couloirs d'un hôpital laissé vacant puis les carrefours d'un centre-ville déserté. Cet arpentage présent dans les premières minutes du film exprime de manière tacite le désir du personnage du survivant de mesurer dans les matins de l'après-coup un environnement qui, malgré sa familiarité rémanente, lui apparaît désormais comme un territoire étranger. L'étrange comme source d'appréhension étant également que les signes d'une civilisation se présente tout de même à lui, évidés cependant de ce qui les rends d'habitude si familier, c'est à dire leur utilité. Ainsi de l'hôpital laissé vacant réduit à ce que Marc Augé pourrait identifier comme un non-lieu, soit, un « espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique⁶ ». L'hôpital en tant que simple espace ou emplacement physique ne peut de la sorte se définir comme hôpital. En raison principalement de ce qui, justement, n'y a plus lieu. Il en va de même pour le centre-ville de Londres. L'espace évacué qu'arpente Jim connote l'abatement, du moment où les objets qui le composent en outre ne servent plus à l'élever au rang d'environnement social et historique. En somme, ce qui fait l'épuisement de la ville, c'est que son sens ne se déploie plus en fonction des seules nécessités sociales et historiques qui permettaient d'en reconnaître l'identité urbaine. Comme nous l'avons vu, Londres nous apparaît ici comme un territoire pouvant éventuellement se transformer en une zone de guerre, où chaque objet est devenu une chose pouvant potentiellement servir d'arme. Pour l'instant, le sens géographique de l'espace en est donc un de disponibilité, là où le sens du lieu anthropologique est, d'ordinaire, socialement et historiquement engagé.
- 15 À l'évocation territoriale du plan d'ensemble s'ajoute ainsi la mise en scène de l'espace évacué en tant qu'expression de la disponibilité. Les dizaines de *Big Ben* miniatures éparpillés au sol sont symptomatiques de cette disponibilité sémantique. En marchant parmi ces souvenirs dispersés sur le pont enjambant la Tamise, Jim traverse un lieu touristique dépourvu de touristes et, du même coup, vidé du sens qui en fait justement un lieu historique. L'étendue de cet espace s'avère ainsi être moins historique que géographique. La valeur sémiotique de cette étendue n'implique plus une forme de pacte anthropologique avec le passé. Elle évoque désormais une disponibilité spatiale permettant de traverser l'étendue comme s'il s'agissait d'un territoire. Ce qui illustre l'idée que la visite d'un lieu diffère en nature de la traversée d'un espace. La visite d'un lieu suppose une orientation sociale, un but, et, donc, un déplacement intentionnel de nature historiciste ou touristique. La traversée d'un espace quant à elle suppose *a priori* une orientation principalement physique. Le premier découle néanmoins du second. En visitant une ville, on oublie bien souvent qu'on en traverse également des emplacements. L'utilité des miniatures, ou figurines, dans un contexte urbain est de participer à cet oubli géographique. Elles représentent de manière symbolique

l'anthropomorphisation de l'espace et son investissement touristique, davantage que la territorialité d'un emplacement. Mais du moment où ces miniatures sont ainsi dispersées sur le sol, elles évoquent un désordre physique, un chaos tout à l'opposé de l'ordre social et historique du lieu qu'elles étaient, jusque-là, censées représenter. Comme si cette dispersion permettait à la géographie du sol de reprendre ironiquement ses droits. Jim traverse ici un espace dont le sens n'est plus « réductible » à ces petites répliques, sorte d'icônes culturels d'un environnement oublieux de sa géographie. Jim traverse un emplacement indéfini jonché d'objets dispersés désormais inutiles et insignifiants. Ainsi pouvons-nous résumer la situation de la manière suivante : libérés de ceux qui les habitent, les lieux évacués deviennent des *espaces* ; évidés du sens qui les rend habituels, les objets dispersés deviennent des *choses*. L'univers sémiotique plonge ainsi dans ce que j'ai appelé plus haut une stase temporelle.

- 16 En peu de mots, c'est l'évacuation de l'*habitus* commerçant qui entraîne dans ce cas-ci un changement de valeur sémiotique. L'évacuation de cet *habitus* transforme le signe – lieu ou objet – en un indice sans aucun autre référent que sa seule présence. Dans un contexte de civilisation occidentale, l'*habitus* commerçant sert bien souvent de référent aux espaces et aux choses urbaines. Cet *habitus* fondé sur le modèle de l'échange de biens et la circulation d'individus permet l'enrichissement de la valeur anthropologique et touristique d'une ville, et, par la force des choses, participe de sa valeur économique. De sorte que les lieux et objets de la ville occidentale s'inscrivent habituellement dans un temps perspectif à *intérêt* qui nous fait vite oublier jusqu'à leur présence réelle *hic et nunc*. Par exemple, qui, hormis l'urbaniste, se soucie davantage du tracé réel d'une rue que de sa direction ? La direction d'une rue est une valeur perspective ajoutée de nature temporelle en ceci qu'elle assure au simple tracé physique un dessein. C'est ce temps orienté, en tant que valeur perspective ajoutée, que la catastrophe a aboli. La figure de l'errance, quant à elle, permet de réintroduire le temps tout en le transformant de manière radicale, soit, en faisant de l'indéfini le principe même de son orientation. D'un point de vue occidental, la catastrophe est une interruption de l'Histoire qui autorise en l'occurrence l'irruption d'un temps occultée par celle-ci ; celui de la présence réelle et *désintéressée* de l'espace et de la chose. Cette irruption du refoulé provoque une stase temporelle en ceci qu'à l'interruption des intérêts s'ajoute une désaffiliation envers le temps perspectif. Ce que certain considère être l'expression d'un désenchantement, alors que la désaffiliation exprime d'abord et avant tout le désintérêt. Ainsi, dans *28 Days Later*, la perspective d'un monde habituel, dont les références téléologiques veillaient à définir son sens idéal, se bute au désintéressement généralisé davantage qu'à l'anéantissement total. En fait, le désastre dont Jim semble au départ être le seul survivant aura surtout permis à l'indifférence du réel de succéder aux intérêts de l'idéal, à l'espace de supplanter le lieu et à la chose d'évincer l'objet.

3. Figures du présentisme et sublime post-apocalyptique

- 17 Jim se trouve ainsi à errer dans ce monde dépourvu d'affiliations que Žižek, encore lui, aurait pu aisément nommer le « désert du réel », cet espace désinvesti qu'aucunes communautés n'habitent et, *in fine*, qu'aucun sens commun ne peut plus animer⁷. Bref, un espace dont le sens se rabat sur lui-même. Un espace autoréférentiel donc. Ainsi

peut-on reconnaître à l'espace ou à la chose de l'après-coup post-apocalyptique une valeur sémiotique autosuffisante qui n'a plus pour signification que l'instant de leur contournement ou de leur apparition. L'espace post-apocalyptique apparaît ainsi comme un espace inhabituel, un paysage indéfini. Les objets deviennent à leur tour inconsommables, dispersés et inutilisables. Le sens du lieu évacué et de l'objet dispersé relève alors de la seule présence de l'espace et de la chose. L'*habitus* permettant d'en imaginer le dessein symbolique ou économique n'a plus cours, telle l'attraction du parc qui, en automne, a plié bagage. L'attraction ne laissant derrière elle que ce qui est là, simplement et idiotement là. Passé l'attraction urbaine, ne reste donc dans l'après-coup que la présence, laquelle demeure suspendue entre les rémanences du lieu qui *était* et l'appréhension envers ce qui, de l'espace et de la chose, *advendra*. En ce sens, la stase temporelle laisse rapidement place à un excès de temps. Le présent de l'après-coup est un repli de mémoires et d'anticipations qui entasse jusqu'à l'angoisse ou l'horreur les symptômes du traumatisme et du catastrophisme. Ainsi, en s'éveillant « 28 jours plus tard », Jim s'éveille non seulement dans la péremption, il reprend conscience dans un temps suspendu qui ne cesse de perdurer. Bref, un temps qui ne passe plus, n'ayant plus pour références habituelles l'expérience vécue et l'horizon d'attente dont il avait besoin, justement, pour passer. Ce que les cinq premières minutes du film expriment ainsi, c'est un dé-assujettissement chronique du survivant. Jim n'est plus assujéti au temps perspectif et devient du même coup son propre sujet temporel. En s'éveillant, Jim revient à lui, littéralement. Qu'est-ce à dire, sinon que la présence du survivant est contemporaine de sa propre durée ; une durée emplie de rémanences et d'appréhensions. Passée les perspectives du vécu et de l'attente, le présent devient en l'occurrence le seul et unique point de fuite. Ce qui est d'autant plus terrifiant que ce présent là n'a pour seules perspectives que le traumatisme et le catastrophisme. Les cinq premières minutes du film *28 Days Later* évoquent de cette façon un présentisme sublime dans la mesure où la réalité de l'après-coup respire le débordement imaginaire du temps.

- 18 Une scène de *28 Days Later* me servira d'exemple dans le but d'expliquer, d'une part, de quelle manière le présentisme est figurable au cinéma, et, d'autre part, pour quelle raison les figures du présentisme parviennent à faire émerger du récit post-apocalyptique contemporain une émotion caractéristique du sublime. La scène choisie figure évidemment dans les cinq premières minutes du film. Elle montre le passage de Jim près d'un autobus à impériale renversé au milieu d'une avenue déserte. Ce n'est pas sans raisons si j'ai choisi ici d'utiliser le verbe « figurer ». Si la scène « figure » dans le film en plus de s'y inscrire, c'est parce que son sens va bien au-delà de la seule inscription narrative pouvant se résumer par l'énoncé « Jim passe près d'un autobus à impériale renversé au milieu d'une avenue déserte ». En d'autres termes, le sens de cette scène n'est pas réductible au sens discursif que le modèle linguistique de la sémiologie structurale nous obligerait par exemple à saisir. S'il y a lieu de parler de « figure », c'est parce que cette scène témoigne d'un discours non linguistique associé à ce qu'évoque, dans ce cas-ci, la technique – plus précisément le plan d'ensemble et la mise en scène –, soit l'évacuation et la dispersion. Le sens a donc également à voir avec une sorte de mystique de l'appareil cinématographique dans la mesure où l'appareil, pour reprendre les termes de Jean-Louis Déotte⁸, permet de mettre en forme les apparences du monde ainsi que les images – ou le « plasma imaginal » – qu'on peut lui associer. Ce sont ces apparences qui entretiennent la couche aspectuelle du monde en y projetant, comme sur un écran, l'ombre de ces discours sensibles associés à son

interprétation. Dans cette perspective, la figure est une ombre imaginaire projetée sur le monde, c'est-à-dire une zone imaginaire visible, d'une part, par la technicité dont elle procède, mais dont le sens, d'autre part, trouve son expression privilégiée dans l'émotion. Comme le suggère Bertrand Gervais dans le cas de la figure littéraire : « Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support [...] »⁹. En évoquant l'évacuation et la dispersion, le plan d'ensemble et la mise en scène révèlent la puissance figurale de l'appareil cinématographique qui est celle de confondre en un même sens la forme et l'émotion. De même le figural retire-t-il au modèle linguistique le privilège du discours et accorde-t-il à la technicité une faculté interprétative.

- 19 D'un point de vue figural donc, la scène dont il est question revêt un aspect émotionnel qui transcende la représentation formelle, tout en y étant cependant la résultante. Or, l'émotion est un concept vague liée à l'interprétation, et son objet, le figural, ne peut susciter chez chacun le même sentiment. Ce pourquoi, pour éviter toute équivoque, une précision sur l'approche théorique développée ici s'impose. En un certain sens, l'aspect – ou la couche aspectuelle – d'une scène trahie le profil idiosyncrasique de tout processus de lecture. En effet, la figure demeure également l'œuvre d'une appropriation imaginaire souvent personnelle, parfois partagée, d'une même scène. La raison qui explique l'intervention de cette idiosyncrasie transcendante dans le processus de lecture est fort simple. C'est que l'émotion résulte *a fortiori* d'une posture esthétique extérieure au récit. Par exemple, bien qu'il soit possible au cinéma de raconter l'angoisse, elle n'est en définitive ressentie par le spectateur que si celui-ci est en mesure de juger, *par et pour* lui-même, qu'il y a effectivement lieu d'être angoissé. Un personnage effrayé au sein d'une comédie burlesque ne corrompt pas nécessairement l'aspect drolatique d'une scène si cette dernière, par la technique du *Slapstick* par exemple, correspond à la figure du burlesque que le spectateur lui reconnaît et que le style ou l'institution cinématographique a déjà permis d'instituer. Mais si ce spectateur se souvient à cet instant précis d'une circonstance similaire l'ayant jadis tourmenté, le *Slapstick* perd en partie de son aspect burlesque pour revêtir dans l'esprit de ce spectateur un aspect sensiblement dramatique. Et le style ou l'institution cinématographique n'y pourront rien. Ce qui, dans l'absolu, ne change rien au film, certes, mais teinte inévitablement sa réception d'une attention personnelle ou partagée ; une attention esthétique permettant justement d'en délivrer des figures. L'aspect terrifiant procède à son tour d'une attention esthétique envers ce que permet, d'un côté, d'*imager* la technique, et, de l'autre, d'*imaginer* le spectateur. Les scènes de destructions dans *The Towering Inferno* (1974) vue après les événements du 11 septembre 2001 sont à l'évidence symptomatique de cette idiosyncrasie transcendante. La scène « figure » donc du moment où, par la technique d'abord, elle parvient à exprimer cette aura figurale qui, au final ensuite, n'est autre, comme le souligne Martin Lefebvre, que le résultat d'un travail de l'imagination¹⁰. En somme, la figure est fondamentalement une marque d'analyse, ce qui lui procure un pouvoir heuristique indéniable. Elle a le pouvoir de circonscrire l'aspect émotionnel d'une scène, tout en demeurant immanente à la forme de cette dernière. C'est ce pouvoir que je convoque ici pour tenter de saisir le sublime post-apocalyptique qu'éveille la figure du présentisme dans les premières minutes du film *28 Days Later*.

- 20 Considérons en premier lieu la figure du présentisme. Résultant de ce travail de l'imagination et découlant d'une perception idiosyncrasique, l'aspect de la scène choisie peut être interprétée comme une telle figure. Si la scène montrant le passage de

Jim près d'un autobus à impériale renversé au milieu d'une avenue déserte figure le présentisme, c'est d'abord qu'elle *image* à la fois l'évacuation et la dispersion. C'est, du moins, ce qu'elle permet *a priori* d'évoquer en ceci qu'elle émaille l'espace d'une présence humaine et matérielle désaffiliée. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Jim erre au sein d'une disponibilité géographique que renforce l'idée d'un retrait anthropologique et d'un désintérêt envers l'utilité de l'espace et de la chose. Mais cette scène en plan d'ensemble suscite en outre un travail de l'imagination qui me permet, spectateur, d'en mesurer la portée émotive et, conséquemment, de la *configurer* en fonction, principalement, d'un imaginaire du temps. Dans ce cas-ci, l'émotion procède d'un imaginaire qui, nourrie d'abord par les images de l'évacuation et du désordre, permet ensuite de projeter sur Jim une interprétation de sa seule présence. Cette présence dénuée d'orientations et de perspectives manifeste dans l'errance de Jim un débordement de rémanences et d'appréhensions. Pourquoi ? Parce que Jim traverse des espaces dont on fait habituellement l'expérience en tant que lieu et contourne des choses qui ne sont plus les objets s'inscrivant dans l'horizon socio-économique qui permet d'en signaler leur utilité. La présence de Jim est ainsi contemporaine de vagues souvenirs d'une civilisation échue et d'incertitudes quant à ce qui pourra y être renfloué. Il s'agit en cela d'un imaginaire du temps dont le présent est contemporain de ce qui lui manque. Et ce qui manque à ce présent, c'est ce que Koselleck, en historien, nomme l'expérience vécue et l'horizon d'attente. Autrement dit, ce qui manque à Jim, c'est l'Histoire. Un manque à l'origine d'un présent persistant ; ou du présentisme comme alternative à l'historicisme. Il faut pour en arriver à cette hypothèse et ainsi en relever les figures prendre préalablement en considération que la présence de Jim incarne un temps. Or, comme nous l'avons vu, ce temps de la présence « en ville » n'est plus, pour Jim, contemporain de la civilisation urbaine. De même la présence du survivant ne peut être contemporaine de ce à quoi il a survécu, sinon il ne pourrait être question de survivance. En apparaissant ainsi « plus tard », Jim incarne ce que Walter Moser nomme le *Spätzeit*, ce temps du « trop tard », temps de la péremption et de l'épuisement. Prisonnier de ce *Spätzeit*, Jim n'a donc plus pour seuls contemporains que *ce qui n'est plus* et *ce qu'on ne sait ce que ce sera* ; soit, ce qui remplace l'expérience vécue et l'horizon d'attente : la rémanence et l'appréhension. Le présent s'épuise de la sorte dans cette fracture de la durée historiciste. Une fracture qu'incarne la présence de Jim, laquelle s'empile d'une mémoire de *ce qui était* et de l'anticipation envers *ce qui adviendra*. C'est cette présence que prend l'aspect de l'errance qui peut de la sorte être interprétée comme figure du présentisme.

- 21 Ainsi, le sens « figuré » de cette scène révèle en second lieu une constellation de sens émotionnel allant du sentiment de perte à celui de l'inquiétude en passant par le sentiment d'abandon. Mais je retiendrai comme émotion principale le sentiment du sublime, en raison principalement de ce qu'actualise ici la figure du présentisme. Elle actualise principalement ce que l'Histoire et la civilisation, dans leur durée respective, dissimulaient avant qu'il ne soit « trop tard ». Je disais dans le chapitre précédent que ce qu'introduit l'après-coup dans le film post-apocalyptique, c'est le désintérêt. Allons plus loin et accordons à ce désintérêt post-apocalyptique le sens véritable du *réel*, soit, ce réel insignifiant et incohérent qu'aucune Histoire ou civilisation ne peut invoquer sans en détourner le sens et lui associer *de facto* une valeur et un intérêt. Je reprends ainsi la définition du réel telle qu'elle est défendue par Clément Rosset. C'est-à-dire un réel singulier, unique, donc inappréciable et invisible sans les représentations habituelles qui, paradoxalement, le redouble et en révèle du même coup le caractère

imprésentable. L'Histoire et la civilisation n'offrent ainsi du réel proprement dit que des doubles. Elles le définissent à l'aune d'une identité orientée que le réel, en somme, ne connaît pas. Cette identité a pour nom la « réalité ». La réalité est en somme ce qui « double » le réel. Aussi, la réalité – et le réalisme – de l'avenue au sein d'une civilisation urbaine est-elle de favoriser les déplacements intéressés et l'atteinte d'un lieu. Ainsi de la réalité de l'autobus à impériale dans l'histoire de Londres qui redouble la chose mécanique d'une valeur historique et patrimoniale. Toute « réalité » du lieu ou de l'objet n'est que représentation et, donc, redoublement du réel. L'incidence qu'ont de telles représentations est celle, entre autre, d'occulter la présence désintéressée du réel, laquelle persiste sous une durée qui ne cesse de lui faire dire ce qu'il n'est pas : expérience vécue et horizon d'attente. On ne peut effectivement avoir fait l'expérience du singulier et attendre quoi que ce soit de l'unique sans les identifier au préalable ; identité qui leur fait perdre aussitôt ce qui fait justement d'eux des singularités inhabituelles. On ne peut ainsi faire l'expérience du réel dans un monde de représentations qui lui associe valeur et intérêt. Le réel en est donc exclu. Seul le désintérêt sauve pour ainsi dire le réel. De l'autobus renversé et de l'avenue déserte s'actualise ce réel exclu et, par la même occasion, se manifeste le sublime.

- 22 Analysons cette scène et tentons de nous y « figurer » ce présentisme permettant l'actualisation du réel exclu et l'éclosion du sentiment du sublime. La scène se divise en cinq plans. Dans le premier plan nous voyons Jim errant au milieu d'une avenue déserte. Il est vu au travers d'une fenêtre fracassée. Le second plan nous permet de comprendre que le point de vue précédent avait pour origine l'intérieur d'un autobus à impériale renversé. Dans le troisième plan, Jim s'approche du véhicule. La présence physique de Jim occupe presque l'ensemble du quatrième plan. À ce moment, Jim lance un cri désespéré. Personne ne répond à cet appel. La scène se termine avec un plan d'ensemble pris à vol d'oiseau. La composition de ce dernier plan montre le véhicule renversé à gauche et un monument à droite de l'écran. Ces deux masses encadrent et dominent la présence de Jim, minuscule au milieu de l'avenue déserte. Si la scène permet de figurer le présentisme, c'est que le temps qui s'y manifeste ne permet pas de s'en figurer l'orientation. Le personnage erre sans but, et l'autobus n'est manifestement plus d'aucune utilité. Ce sont ce « but » ainsi que cette « utilité » que l'on envisage habituellement et qui détermine l'usage à la fois du lieu et de l'objet, tout en les incluant dans un imaginaire du temps perspectif. C'est en outre cet envisagement qui révèle au cinéma la couche aspectuelle du signe, ce qui, en somme, permet à celui-ci de *faire figure*. Or, de figures d'usage que permettait la civilisation urbaine, elle-même figure d'urbanité, l'avenue déserte et l'autobus renversé font désormais figure de vanité, d'insignifiance. Mais l'insignifiance, tout comme la vanité, n'est pas un néant. Ce qui rend l'autobus et l'avenue insignifiants, c'est la conscience que l'on a de les voir là, tout simplement. Ils existent pleinement par eux-mêmes. Ce qui est déjà beaucoup dans la mesure où leur existence n'a pour intérêt que leur seule présence. C'est cette réalité existante et suffisante de la chose et de l'espace, en tant qu'elle révèle l'actualisation du réel exclu, qui, pour l'individu, peut paraître insupportable. La réalité existante et « sans intérêts » déborde l'imagination en introduisant à même les représentations du monde la présence désintéressée en tant qu'épreuve du réel. Et le cri de Jim est symptomatique de cette épreuve. En criant, Jim cherche moins à signifier sa présence qu'à contrer l'existence du monde et le poids de ses possibles. Le sublime s'éprouve de la sorte dans l'épreuve qu'impose à l'individu l'irruption du réel, et la figure de l'insignifiance permet cette irruption.

- 23 Le présentisme que figure la scène en question éveille ainsi un aspect émotionnel lié simultanément à la catastrophe de la représentation et aux limites de l'imagination qu'inspire la présence de l'insignifiant. Dans sa troisième critique, Kant nomme le « débordant » (*das Überschwengliche*) cette présentation négative du réel qui correspond chez lui à l'idée d'une totalité absolue. Mais on peut aller plus loin en considérant le sublime comme l'émotion caractérisant un *saisissant dessaisissement*. Car ce de quoi Jim fait l'expérience, et ce de quoi son cri fait foi, c'est le débordement d'un réel invalidant les représentations de celui-ci. En ce sens, la catastrophe saisie puisqu'elle dessaisie l'Homme de ses habitudes ; elles « abat » les doubles. Le désastre touche au sublime dans la mesure où son insignifiance déborde toute signification ; le désastre est sans noms, ce pourquoi il effraie. Clément Rosset en dit ceci : « Une catastrophe n'est pas un accident du réel, mais plutôt une irruption « accidentelle » du réel : à entendre par accidentelle l'entrée en scène, *volens nolens*, d'une réalité à la fois indésirable et jusqu'alors protégée par un ensemble de représentations apparemment résistantes, solides et éprouvées. La catastrophe est ainsi non un accident du réel mais un désastre de sa représentation : intervenant lorsque celle-ci, craquant soudain sous les coups habituellement discrets et inoffensifs de la réalité, se trouve confrontée à ce qu'elle escomptait avoir rendu non réel pour l'avoir provisoirement rendu invisible¹¹. » Ainsi, les figures du présentisme rendent au réel sa visibilité, laquelle relève du sublime en ceci qu'elle est une confrontation émotionnelle envers un dessaisissement absolu et un désintérêt total. Le sublime post-apocalyptique concerne de près la vision : celle que le monde *est*, et que nous n'y sommes que *situés*. « Le sublime, c'est la tonalité émotive des idées cosmologiques » nous dit Paolo Virno¹². Ce à quoi j'ajouterais qu'il est la seule et véritable émotion du présent, voire le sentiment privilégié d'une éventuelle esthétique du contemporain.
- 24 La scène mentionnée, donc, *fait figure*. Elle y réussit en imageant l'évacuation et la dispersion tout en suscitant chez le spectateur un travail de l'imagination permettant de reconnaître à son contenu un aspect émotionnel lié à un imaginaire du temps. Le temps du sublime est dans ce cas-ci parti prenant de ce que l'appareil cinématographique permet de rendre apparent, même si cette apparence ou cet aspect du monde n'est, en somme, qu'une *occasion* d'y éprouver le sublime. Aussi, la scène n'est pas sublime en soi, elle en est un mobile. Ce qui est conforme à l'avertissement de Kant : « Ainsi voit-on que la véritable sublimité devrait être recherchée uniquement en l'esprit de celui qui juge, et non pas dans l'objet naturel – cette disposition de l'esprit se trouvant suscitée par le jugement qui est portée sur l'objet¹³. » À tout travail de l'imagination correspond un jugement, une attention esthétique. En cela, le sublime, c'est le figural ; le figural considéré comme écart de langage ou, comme le mentionne Gérard Genette, « comme espace intérieur au langage¹⁴ ». Or si le sens émotionnel d'une scène cinématographique relève davantage de l'appareillage que du langage, c'est donc à l'esthétique de l'appareil qu'appartient le privilège du figural. En somme, tant les figures du présentisme que le sublime post-apocalyptique ont pour référence l'appareil en tant que celui-ci, pour reprendre à nouveau les termes de Jean-Louis Déotte, met en forme la sensibilité d'une époque, en l'occurrence, l'époque contemporaine.

Conclusion

- 25 Les premières minutes de *28 Days Later* de Danny Boyle révèlent ainsi une sensibilité contemporaine qui, par les figures du présentisme qu'elles éveillent, est de l'ordre du sublime. Ce qui me permet d'émettre l'hypothèse que ce que nous appelons le « cinéma contemporain » est un cinéma dont l'analyse figurale nous permet d'en interpréter l'aspect émotionnel comme ce qui relève d'une attention esthétique portée envers un temps compressé, concentré, débordant de mémoires et d'anticipations. Dans son ensemble, le film post-apocalyptique, parce qu'il est un cinéma de l'après coup, s'avère être riche en figures présentistes. Mais plus encore, parce que l'appareillage y est manifeste, soit par l'utilisation du plan d'ensemble et par la mise en scène du désordre, ce cinéma souligne l'importance de la technicité dans son rapport à l'apparence et, donc, à l'aspect émotionnel du monde. Dans un monde « contemporain » pétri de mémoires et d'anticipations, de témoignages et de précautions, le film post-apocalyptique fait assurément, lui-même, « figure » d'exemple.
-

BIBLIOGRAPHIE

- Augé Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Berger James, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Cullmann Oscar, *Le Salut dans l'histoire. L'existence chrétienne selon le Nouveau Testament*, Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé, 1966.
- Déotte Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes & Manifeste, 2004.
- Genette Gérard, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966.
- Gervais Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome 1*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- Hartog François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Alain Renault (trad.), Paris, Aubier, 1995.
- Lefebvre Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Rosset Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.
- Rosset Clément, *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979.
- Virno Paolo, *Miracle, virtuosité et « Déjà vu ». Trois essais sur l'idée de « monde »*, Paris, L'éclat, 1996.
- Zizek Slavoj, *The Sublime Object of Desire*, New York, Verso, 1989.
- Zizek Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2002.

NOTES

1. Slavoj Žizek, *The Sublime Object of Desire*, New York, Verso, 1989, p. 131-149.
 2. Oscar Cullmann, *Le Salut dans l'histoire. L'existence chrétienne selon le Nouveau Testament*, Neuchâtel/Paris, Delachaux et Niestlé, 1966, p. 173. Cité dans François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 74.
 3. James Berger, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 6.
 4. Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 42-51.
 5. C'est du moins ce que laisse présager les cinq premières minutes du film *28 Weeks Later* de Juan Carlos Fresnadillo (2007), suite « libre » du film de Boyle. Ainsi est-il intéressant de comparer les premières minutes de ce second film, lesquelles proposent une situation opposée à celles qui composent l'introduction du film de Boyle. Et il en va de même de la conclusion de ces œuvres jumelles non identiques.
 6. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.
 7. Slavoj Žizek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2002.
 8. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes & Manifeste, 2004.
 9. Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome 1*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 28.
 10. Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1997.
 11. Clément Rosset, *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 41.
 12. Paolo Virno, *Miracle, virtuosité et « Déjà vu »*. Trois essais sur l'idée de « monde », Paris, L'éclat, 1996, p. 66.
 13. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Alain Renault (trad.), Paris, Aubier, 1995, p. 238.
 14. Gérard Genette, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966, p. 209.
-

RÉSUMÉS

28 Days Later de Danny Boyle fait partie de ces films post-apocalyptiques présentant un monde « désastre » et dans lequel tentent de survivre quelques individus miraculeusement épargnés. Bien que ces récits de survivance plongent parfois dans un évident messianisme idéologique, ils n'offrent pas moins dès les premières scènes l'image d'un monde vide n'ayant pour seul horizon temporel un présent contemporain de lui-même. L'évacuation, la dispersion, l'errance et le désordre ne sont que quelques exemples de ce qui fait « image » d'un monde post-apocalyptique et de ce que je nommerai ici les figures du présentisme. Une analyse figurale des premières minutes du film de Boyle nous permettra, d'une part, d'y saisir les figures du présentisme, et, d'autre part, d'expliquer en quoi ces figures relèvent du sublime. Ce sublime post-apocalyptique révèle en outre la clé d'une éventuelle esthétique du cinéma contemporain, en ceci qu'il éveille un imaginaire du temps présent, exprimable au travers les figures du dessaisissement et les images d'un mode empli de rémanences et d'appréhensions, de mémoires et d'anticipations.

INDEX

Mots-clés : catastrophe, cinéma, figure, présentisme, sublime

AUTEUR

RICHARD BÉGIN

Professeur invité en études cinématographiques au Département des littératures de l'université Laval ainsi qu'au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'université de Montréal.