

Apocalypse Blues Moments crépusculaires de l'humanité

Gérard Grugeau

Numéro 160, décembre 2012, janvier 2013

Apocalypse Now? Visions de fins du monde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68291ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2012). Apocalypse Blues : moments crépusculaires de l'humanité. *24 images*, (160), 6–9.

Apocalypse Blues

MOMENTS CRÉPUSCULAIRES DE L'HUMANITÉ

par Gérard Grugeau



LE TRIOMPHE DE LA MORT célèbre tableau de Bruegel l'Ancien (1562)

DE TOUT TEMPS, L'HUMANITÉ A ÉTÉ HABITÉE D'UNE ANGOISSE INSTINCTIVE CAUSÉE PAR le sentiment que ressent l'individu d'être abandonné au sein de la totalité du monde. Angoisse devant l'espace d'autant plus prégnante quand vient se greffer à l'idée d'abandon le fantasme d'un monde voué à la finitude. Ce fantasme récurrent de la chute se nourrit aujourd'hui des prévisions les plus affolantes à une époque de mutations profondes et de crise de civilisation majeure. Quand, de surcroît, l'ancien calendrier maya ou autres prophéties bouddhistes (*The Last Time I Saw Macao* de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da Mata) viennent raviver le spectre de la fin du monde pour 2012, la rumeur s'emballe. Signe des temps, la Tate Gallery de Londres faisait salle comble en 2011 avec l'exposition *Apocalypse* consacrée à John Martin, peintre mineur du dix-neuvième siècle très porté sur les violences cataclysmiques. Comme la peinture et la littérature, le cinéma s'est toujours fait l'écho des moments crépusculaires de l'aventure humaine, révélant volontiers dans son ombre portée «les sonorités fêlées de l'âme moderne», pour reprendre la formule de Kandinsky.

Avec le recul, ces moments charnières de nos dérélictions passées peuvent sans doute éclairer aujourd'hui notre présent alors que se multiplient à l'envi les signes et les symptômes d'une déroute fortement appréhendée qui ferait de chacun de nous le simple témoin d'une continuité historique en mal de désir. Éreinté,

naviguant à vue, le monde ne serait-il plus la promesse d'aucun inédit? Le réel disloqué serait-il bloqué au point de ne plus pouvoir faire monde? L'art aurait-il épuisé toutes ses formes et ses récits face au catastrophisme ambiant qui nous traverse?

LA PUNITION DIVINE

D'après le philosophe Michaël Foessel¹, une telle croyance universelle en l'anéantissement du monde tire son origine des monothéismes qui prédisent la venue d'un chaos divin au nom du créationnisme. Contrairement aux Grecs de l'Antiquité qui croyaient en l'éternité d'un cosmos sans début ni fin, les religions monothéistes – et surtout le christianisme – ont semé l'idée d'une parousie (soit le retour en gloire du Messie sur Terre) indissociable de l'existence même de Dieu, de la promesse apocalyptique et de la permanence du monde. De grands textes bibliques attestent de cet horizon d'attente et, à travers ses enluminures, l'art du Moyen Âge a longtemps perpétué cette vision mêlée d'effroi et de folle espérance. À partir des quinzième et seizième siècles, plusieurs peintres reconnus (notamment Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Michel-Ange et Jérôme Bosch) donnent volontiers dans l'eschatologie et la représentation de l'Apocalypse et du Jugement dernier. Avec son cortège de squelettes et son paysage infernal où se déchainent les quatre éléments, le célèbre tableau de Bruegel l'Ancien, *Le triomphe de la mort* (1562), demeure sans doute à ce jour l'une des œuvres les plus éloquentes de cette vision apocalyptique et fragile de la condition humaine. Pendant des lustres, l'idée d'une fin vécue dans la terreur, et néanmoins porteuse de promesses, sera donc avant tout de nature théologique. Au cinéma, *Le jugement dernier* de Vittorio De Sica (1961) reconduira ainsi à travers l'évocation d'un déluge faussement rédempteur (une simple tempête, en fait) les obsessions d'un Occident chrétien tourmenté par la perspective d'une disparition imminente.

LES DÉRIVES DE LA SCIENCE ET DE LA TECHNOLOGIE

Donnant de bon gré dans l'allégorie, l'art en général, et le cinéma en particulier, ont bien sûr toujours produit des œuvres directement en phase avec les peurs associées aux époques sombres qui les ont vues naître. Peurs qui ont parfois généré d'importantes ruptures esthétiques comme dans le cas de l'expressionnisme du début du vingtième siècle, tout imprégné de la crainte du cataclysme à venir de la Première Guerre mondiale. De la même façon, la crise des années 1930 aux États-Unis favorisera la culture populaire des fanzines et des « pulps » remplis de superhéros. Le septième art ne sera pas en reste, donnant lieu à l'âge d'or du cinéma fantastique américain qui tendra à sa société le miroir grossissant de ses répulsions et de ses fascinations. À ce titre, le *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, qui culmine dans le chaos new-yorkais, saura jouer des pulsions liées à l'inconscient freudien en opposant les forces primitives et la civilisation technologique. Mais avec les avancées de la science, les peurs viscérales se déplacent pour cristalliser autour de nouveaux enjeux tout aussi terrifiants, d'autant plus qu'en bon apprenti sorcier qu'il est, l'homme aime travailler à sa propre destruction. Alors que la science-fiction purement récréative ou spéculative alimente la machine à fantasmes du cinéma depuis *Le voyage dans la lune* (1902) de Georges Méliès, l'accident cosmique et le film catastrophe s'emparent très vite des écrans. Bien avant *Armageddon* de Michael Bay (1998) ou *Deep Impact* de Mimi Leder (1998), *La fin du monde* (1930) d'Abel Gance laisse déjà craindre une collision entre les planètes. Mais c'est bien sûr le spectre d'Hiroshima et le contexte de la guerre froide qui

suscitent à partir des années 1950 la vague d'alarmisme déferlant alors sur le monde. Dès lors, la menace du péril atomique et de ses mutations inspire aussi bien le cinéma de genre (*Godzilla* d'Inoshiro Honda, 1954) que le drame de science-fiction (*On*



INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1956) de Don Siegel et LA JETÉE (1962) de Chris Marker

the Beach de Stanley Kramer, 1960) ou le cinéma d'auteur hanté par le silence de Dieu et l'absurdité d'être (*Le septième sceau* d'Ingmar Bergman, 1957). Par ses multiples clés de lecture qui en font tout le prix, le film-culte de Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers* (1956) condense à lui seul toutes les sources de paranoïa d'une période profondément troublée, minée à la fois par la phobie du communisme, l'hystérie du maccarthysme, la crainte des retombées nucléaires et la hantise d'une dérive déshumanisante de la société conformiste de l'époque.

Ces maux frappant l'humanité, avec le risque d'une troisième guerre mondiale en toile de fond, resteront inscrits dans le cinéma des décennies suivantes en se déclinant sur tous les registres : le poème d'amour et de mort (*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, 1959), l'essai en forme de « photo-roman » (*La jetée* de Chris Marker, 1962), la satire politique (*Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, 1964), la politique-fiction (*Fail-Safe* de Sidney Lumet, 1964), le thriller d'espionnage (*Seven Days in May* de John Frankenheimer, 1964), le documentaire-fiction (*The War Game* de Peter Watkins, 1965), le drame psychologique (*L'alliance* de Christian de Chalonge, 1971), la fable visionnaire (*Rêve de singe* de Marco Ferreri, 1977), la parabole philosophique et spirituelle (*Le sacrifice* d'Andreï Tarkovski, 1984), la tragédie sociale (*Pluie noire* de Shohei Imamura, 1989) ou, plus près de nous, la comédie romantique (*Jusqu'à ce que la fin du monde nous sépare* de Loraine Scafaria, 2012).



STALKER (1979) d'Andrei Tarkovski et THE ROAD (2009) de John Hillcoat

À ces maux tant redoutés viennent se greffer d'autres appréhensions liées à plusieurs thèmes forts : la tentation totalitaire (*Farenheit 451* de François Truffaut, 1966), la crise écologique (*Silent Running* de Douglas Trumbull, 1972), la famine et la surpopulation (*Soylent Green* de Richard Fleischer, 1973), l'aliénation de la société de consommation (*La grande bouffe* de Marco Ferreri, 1973), les invasions extraterrestres (*Mars Attacks!* de Tim Burton, *Independence Day* de Roland Emmerich, 1996, *War of the Worlds* de Steven Spielberg, 2005), la contamination virale (*The Hole* de Tsai Ming-liang, 1998), la confrontation entre humains et robots (*Matrix* des frères Wachowski, 1999) ou l'intrusion des fantômes par Internet (*Kairo* de Kiyoshi Kurosawa, 2001). Même s'il s'ancre souvent dans le réalisme intimiste et fantastique pour aborder les dérèglements du monde, le cinéma sait surtout, grâce à l'essor des effets spéciaux et des nouvelles technologies, exploiter *ad nauseam* les potentialités du spectacle pour traduire les inquiétudes d'une humanité au bord du gouffre... si elle n'y a pas déjà sombré corps et âme, car nombreuses sont aussi les œuvres de science-fiction ou les fables futuristes qui nous offrent leurs visions hallucinées d'un monde postapalyptique où le pire semble déjà avoir eu lieu. *Mad Max* de George Miller (1979) côtoie ainsi *Malevil* de Christian de Chalonge (1980), *Stalker* d'Andrei Tarkovski (1979), *Le dernier combat* de Luc Besson (1983), *Rêves* d'Akira Kurosawa (1990), *Le temps du loup* de Michael Haneke (2003) ou, œuvre oubliée redécouverte récemment, *The World, the Flesh and the Devil* de Randal Mac Dougall (1959). Et certains créateurs explorent déjà depuis longtemps le thème d'une posthumanité mutante où l'homme-machine « amélioré » refonde un nouveau mode d'être au monde à l'ère moderne de la cybernétique et des nanobiotechnologies

(*Blade Runner* de Ridley Scott, 1982, *Gattaca* d'Andrew Niccol, 1997, *eXistenZ* de David Cronenberg, 1999, *A.I.* et *Minority Report* de Steven Spielberg, 2001 et 2002).

VISIONS DYSTOPIQUES D'UN TEMPS PRÉSENT

Si de théologique qu'elle était à ses débuts, l'idée de fin du monde s'est déportée vers la science et la spirale technologique suite au retrait du religieux, c'est pour atteindre aujourd'hui, changement de millénaire aidant, une dimension fantasmagique inégalée. L'anxiété qui monte découle d'expériences diverses qui attestent plus que jamais d'une *perte en monde*, d'un véritable « glissement historique » selon Jean-Luc Nancy, alors que, dans son évolution, la modernité voit se multiplier les signes de dérive d'un réel hypertéchnicisé qui semble échapper à l'homme. Non seulement les peurs d'antan sont toujours présentes, mais elles se sont aussi amplifiées, que l'on pense ici à l'apocalypse nucléaire rêvée (*Last Night* de Don McKellar, 1998) ou avérée (le désastre de Fukushima dans *The Land of Hope* de Sion Sono, 2012), à l'affrontement entre civilisation et barbarie (*The Road* de John Hillcoat, 2009), aux dangers de type bactériologique (l'odyssée amoureuse et sexuelle des *Derniers jours du monde* des frères Larrieu, 2008) ou aux dérèglements climatiques en tout genre qui semblent devenus l'enjeu principal de notre survie, comme en témoignent abondamment les pires scénarios catastrophes de l'heure (*2012* et *The Day After Tomorrow* de Roland Emmerich ou *The Happening* de M. Night Shyamalan, 2008). D'autres effrois associés au terrorisme et au soi-disant « choc des civilisations » sont venus s'ajouter à la liste suite au traumatisme vécu par les États-Unis le 11 septembre 2001 (*United 93* de Paul Greengrass, 2006). Et c'est sans parler du désabusement de l'histoire, de la crise des idéologies et du délitement du politique sur lesquels planent désormais la crise des pouvoirs (*Habemus papam* de Nanni Moretti, 2011) et la fatalité consentie de la nouvelle théologie – celle du marché – qui pourrait voir advenir l'effondrement d'un système capitaliste aux abois (*Cosmopolis* de David Cronenberg, 2011). Bref, la convergence de toutes ces crises fait en sorte que l'horizon de pérennité semble aujourd'hui se dérober à nos yeux. D'autant plus que les humains pourraient bientôt ne plus pouvoir se reproduire (*Children of Men* d'Alfonso Cuarón, 2006) ou encore s'enfermer dans la marchandisation des corps et la compulsion sexuelle pour mieux se préserver de l'amour (*Shame* de Steve McQueen, 2011).

LE LIEN D'HUMANITÉ

Dans ses diverses expressions, la crise est cependant avant tout d'ordre social, éthique et spirituel. Comme si notre présent, saisi d'égarement et voué au *no future* de la consommation et du matérialisme (*Film Socialisme* de Jean-Luc Godard, 2010, l'œuvre de Bernard Émond au Québec), se voyait soudain privé d'un avenir devenu pure abstraction et générant une inquiétude sourde quant à la nature même de notre présence au monde. Question donc aussi d'inscription dans le temps, un temps plus que jamais indéterminé, sans mouvement, menacé par l'effacement du sens. Même si, selon Emmanuel Kant, la raison a toujours fantasmé « la fin de toutes choses », c'est la dissolution même du lien humain qui semble aujourd'hui en jeu (*O Fantasma* de João Pedro Rodrigues, 2000).

Face à cette crise dystopique du réel où le temps présent est difficile à appréhender, où le moment semble sans relêve et exempt de grand récit symbolique, la tentation du néant est grande. En cela, *Melancholia* (2011) est un film bien de son époque. Alors que, réalisé dans les années 1930 sur un sujet semblable (le télescopage de deux planètes), *La fin du monde* d'Abel Gance opposait aux tenants d'un hédonisme décadent les fervents adeptes d'une république universelle favorable au rapprochement des peuples, le film de Lars von Trier met aujourd'hui en scène la fin de la famille et le cynisme d'une société matérialiste revenue de tout et confrontée au jour du Jugement. Le cinéaste ne choisit pas un personnage de mélancolique par hasard. Rongée par la dépression, son héroïne principale est aspirée par son désir de néant parce qu'elle *sait* que le monde est déjà fini. Elle est *dans* cette perte fondamentale que nous pressentons tous et qui nous phagocyte. Échappant au nihilisme absolu, le film n'en reconstitue pas moins en fin de course une ouverture dans l'abandon, un refuge symbolique (la force du rêve liée à l'enfance et sauvée par la puissance du cinéma) qui ressoude le lien d'humanité et propulse dans une dimension mythologique l'expérience de désorientation du sens que nous venons de vivre. Avec son lyrisme eschatologique, *Take Shelter* de Jeff Nichols (2011) rend compte de la même inquiétude en venant brouiller nos perceptions. Que son protagoniste soit un « fou » en proie à des hallucinations ou le voyant extralucide d'une fin qu'il *sent* proche, il est le prophète de l'apocalypse des temps nouveaux. Et la famille est ici à la fois la source du mal et le lieu de toutes les rédemptions, là où la force du lien tend à montrer que le monde, c'est au moins la nature *plus* l'humanité. Même inscription profonde du lien, menacé là encore d'une perte inexorable dans *Le cheval de Turin* de Béla Tarr (2011), film testament d'un artiste inspiré qui n'a cessé tout au long de son œuvre de travailler les figures en boucle d'un temps cyclique et d'un cercle infernal dans lequel l'humanité se débat de toute éternité. À l'heure des bilans où l'idée de révolution a été anéantie et où les vainqueurs d'un

ordre immoral et impitoyable ont « tout souillé », le grand maître hongrois sonne le glas de notre temps en déshérence. Et, par un formalisme radical qui atteint ici la quintessence dans l'art de l'épure, son cinéma renforce jusqu'au vertige le sentiment de fin du monde (ou du moins de « fin d'un monde ») qui nous étirent, au même titre que le paysan et sa fille englués dans la répétition exténuée de leurs rituels domestiques. Pour Béla Tarr, il va de soi qu'un nouveau cycle du temps s'achève. Mais la fin du monde n'est-elle pas en soi une hérésie, puisque seule la fin du temps signifierait la « fin de toutes choses » ?

Chose certaine, de par leurs propositions esthétiques fortes, de tels films savent encore trouver aujourd'hui les forces mobilisatrices nécessaires pour que le temps présent puisse distiller du sens et briller de tout son éclat, fût-il mortifère et envahi par une rhétorique de la catastrophe. Ces œuvres sont encore porteuses d'une impulsion qui donne corps à la forme. Une impulsion morale et politique qui permet de penser et d'agir pour faire monde et éviter la récupération du catastrophisme par les idéologies du pire. Face à l'angoisse tellurique de la chute, une seule question se pose : celle de savoir ce qui fait que le monde – et le cinéma – peuvent encore constituer notre havre commun. En cela, avec l'image emblématique du balcon vide où le nouveau pape n'apparaîtra jamais à ses fidèles, le dernier film de Nanni Moretti est l'épreuve de vérité d'un temps présent travaillé par la tentation de la fuite. Un présent dépressif, saturé de passé, qui rend compte de la totalité du monde actuel où cristallisent échecs et tensions. Le balcon vide d'*Habemus papam* est un trou noir qui aspire notre regard. Il ouvre sur la béance de toutes nos croyances déçues. Il est notre désarroi absolu face à la difficulté d'être humain, face à toute exigence de vie. 📺

1. *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission de France-Culture animée par Adèle Van Reeth.



TAKE SHELTER (2011) de Jeff Nichols