

À quoi servent les fictions d'apocalypse ?

Jean-Paul Engélibert

Number 822, Fall 2023

Par-delà l'effondrement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/102757ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre justice et foi

ISSN

0034-3781 (print)

1929-3097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Engélibert, J.-P. (2023). À quoi servent les fictions d'apocalypse ? *Relations*, (822), 35–37.

À QUOI SERVENT LES FICTIONS D'APOCALYPSE ?

Jean-Paul Engélibert

L'auteur, professeur de littérature comparée à l'Université Bordeaux Montaigne, a publié entre autres *Fabuler la fin du monde* (La Découverte, 2019)

Les fictions de fin du monde connaissent une grande popularité. Entre révolte et désespoir, utopie et résignation, elles suggèrent des imaginaires qui peuvent dépasser la perspective d'un effondrement. Quelles critiques du présent et quelle puissance politique portent-elles ?

Les discours effondristes prolifèrent depuis une dizaine d'années. Devant l'abondance de fictions littéraires, de films, de séries télévisuelles, mais aussi de discours médiatiques et d'essais de toutes sortes qui annoncent la fin de notre monde, imaginant des désastres inédits ou documentant des catastrophes réelles, une culture de l'apocalypse s'est installée, qui ne dépeint l'avenir que sous ses couleurs les plus sombres. Il est commun de penser que celle-ci porterait au fatalisme et à la résignation devant l'inévitabilité apparente des catastrophes. Mais est-ce bien le cas ? Sommes-nous pour autant plus résigné·es qu'avant ? Certainement pas, mais comment expliquer ce paradoxe ? On peut avancer qu'une fiction ne se réduit pas à son intrigue et qu'elle ne produit pas mécaniquement un affect ou une disposition, car une même histoire peut suggérer des pensées et des sentiments très différents, selon la manière dont elle est racontée.

La plupart d'entre nous connaissent l'existence des fictions apocalyptiques conservatrices illustrant la peur que le monde change. Hollywood en produit en abondance tous les ans. De manière générale, l'intrigue présente les péripéties d'un héros qui entreprend de sauver une humanité victime d'une agression extérieure ou d'une catastrophe naturelle. On y distingue nettement les bons et les méchants, dans un scénario messianique qui assure la victoire finale du Bien. Ces films procèdent de ce que le philosophe Roland Barthes, dans les *Mythologies*, appelait la *vaccin* : le spectateur joue à se faire peur pour être mieux rassuré et revenir, une fois la menace passée, à ses convictions les plus profondément ancrées.

À l'inverse, les fictions de la fin du monde peuvent aussi nous conduire à adopter un point de vue politique sur notre présent ; un point de vue critique, potentiellement révolu-

tionnaire, nous permettant de prendre nos distances avec ce que nous vivons. Celles-ci projettent alors dans le futur une pensée du présent, inventant une forme contemporaine de tragédie qui place l'humanité sous son propre regard critique, car se situer par l'imagination à la fin du monde, c'est penser depuis la fin qu'il s'agit d'éviter.

Une distanciation critique entre fiction et réel

Un des intérêts premiers des fictions de la fin du monde est de produire une distanciation, car elles se situent dans le futur ou dans un monde alternatif, et non dans notre monde quotidien — et ce, même lorsque ce futur est proche et que le monde qu'elles créent ressemble beaucoup à notre présent. Cet écart, fondamental, nous signifie que le monde représenté n'est pas le nôtre. Il nous interpelle, car que se passerait-il si notre monde devenait celui qui est imaginé ? Voilà une question vertigineuse qui a été celle des utopies depuis le XVI^e siècle : le fameux « et si... ? » Un petit décalage entre le réel et l'imaginaire suffit à ouvrir la voie à la spéculation et à suggérer une forme de résistance.

La série étasunienne *The Leftovers*, adaptée du roman de Tom Perrotta, paru en 2011, offre un bon exemple de tels récits. Dès le premier épisode, on comprend que la série se passe dans une version parallèle de notre monde située dans un futur proche, soit trois ans après une catastrophe majeure. Il s'agit d'un événement inexplicable : au même moment, dans le monde entier, des hommes, des femmes et des enfants ont disparu sans laisser de trace, totalisant 2 % de la population mondiale. Cet événement est présenté comme un mystère : trois ans se sont écoulés, mais on en cherche encore les raisons, on essaie d'établir un profil type des disparus, sans parvenir à expliquer ce qui s'est passé. La série ne fournit pas d'explication rationnelle de l'événement et tout conduit le public à ne pas en chercher, l'intérêt de cette

fiction consistant plutôt à se demander ce qui se passe *après* « la disparition ». Il s'agit d'un exemple d'un « et si... ? » qui permet de se demander comment réagir à la fin d'un monde.

Face à celle-ci, la série présente trois types de réactions. La première est celle des pouvoirs publics, qui tentent de minimiser l'événement. Ainsi, on entend à la radio un « expert » expliquer doctement que « 2 % de la population, c'est très peu ». Une deuxième réaction, celle de ceux et celles qui ne veulent pas croire au retour des personnes disparues, consiste à chercher une explication surnaturelle. Ceux-ci forment alors une secte, du nom des « Coupables survivants », faisant des personnes disparues des « élu-es » dont la disparition annonce l'approche de l'apocalypse, tout en se persuadant que toute la population subira bientôt le même sort. Un de leurs mots d'ordre est : « ça ne durera pas longtemps ». Même si leur doctrine n'est jamais explicitée, il est clair qu'il s'agit de racheter les péchés de l'humanité en attendant le jour du jugement. Enfin, une troisième réaction consiste à tenter de faire tant bien que mal le deuil des disparu-es. La série s'intéresse d'ailleurs davantage aux personnages qui se trouvent dans cette situation, à ceux et celles qui ne souhaitent ni réduire la portée de l'événement, ni attendre une apocalypse imminente, mais qui veulent prosaïquement continuer à vivre. Vivre sans nier qu'il s'est passé quelque chose, mais sans transformer pour autant le reste de sa vie en pénitence. Faire son deuil et apprendre à regarder la réalité en face, « avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre », pour reprendre les mots de Rimbaud.

Les fictions de la fin du monde peuvent nous conduire à adopter un point de vue politique sur notre présent.

Ces personnages doivent apprendre à considérer la réalité en toute connaissance de la catastrophe pour assumer leur condition : ils sont ceux et celles qui restent, les *leftovers* du titre, seul-es avec la tâche de donner du sens au réel. Deux *flashbacks*, qui illustrent l'instant de la disparition, ont la particularité de ne pas montrer des corps en train de disparaître, mais plutôt l'effacement dans les regards portés sur ceux qui s'effacent. En tant que spectateurs et spectatrices, ce choix de réalisation ne nous met pas à la place des personnes disparues, mais suggère plutôt une identification avec les personnages qui restent, à la différence près que nous n'avons pas comme eux la vision de la disparition. Ce qui reste alors est une *distance* : un regard *sur* et non une identification avec les *leftovers*. Nous observons leur deuil, nous ne plongeons pas dedans. Nous pouvons éprouver leur douleur, mais nous ne sommes pas incité-es à nous y abîmer. La série n'invite pas au sentimentalisme, mais à la spéculation.

Si l'on voulait comparer ces deux *flashbacks* à la dernière scène du film *Don't look up* d'Adam McKay (2021), montrant une prière collective de fin du monde, telle une apologie de la résignation devant l'inévitable, on y verrait ce qui distingue une *distance* de la dénonciation complaisante. *Don't look up* prétend dénoncer les climato-négationnistes, mais derrière l'ironie facile, le film porte à s'identifier à ses héros impuissants à se faire entendre. Même la chronologie, se pliant à celle des événements racontés, suggère la nécessité de l'enchaînement des faits, alors que les *flashbacks* de *The Leftovers* produisent d'abord une énigme (quelles sont les causes des effets que nous voyons ?), puis un

effet de rétrolecture (en découvrant enfin leurs causes, nous réinterprétons les effets). C'est là toute la différence entre un film susceptible de conforter son public dans sa passivité et une fiction qui, au contraire, l'incite à s'interroger.

Reconfigurer l'imaginaire

Ainsi, fabuler la fin du monde, c'est la conjurer. C'est la raconter pour qu'elle ne se produise pas. C'est réhabiliter le politique, non pas en faisant œuvre militante, mais en défigurant les représentations ordinaires, en suspendant les évidences du sens commun ou en leur opposant d'autres manières de voir. Comme l'affirme l'anthropologue Bruno Latour : « Devant l'anthropocène [...] il n'y a probablement plus de meilleure solution que de poursuivre la désagrégation des figurations habituelles jusqu'à ce qu'on parvienne à une nouvelle distribution des agents de la géohistoire. De nouveaux peuples pour lesquels le terme d'humain n'a pas forcément de sens et dont l'échelle, la forme, le territoire et la cosmologie sont à redessiner¹. » Ces fictions recomposent des mondes qui permettent d'imaginer des collectifs hétérogènes, complexes, où les rapports entre soi et soi-même, entre soi et autrui et entre soi et le territoire sont nouveaux et redéfinissent ce qu'est l'humain en imaginant de nouvelles formes de commun.

La trilogie *MaddAddam* de l'écrivaine Margaret Atwood offre un bon exemple d'une telle dynamique. Les deux premiers romans qui la composent, *Le dernier homme* et *Le temps du déluge*, racontent une épidémie fulgurante qui anéantit l'humanité en quelques mois. Dans le premier, le monde – un univers dystopique aux mains d'élites technoscientifiques – est perçu à travers la pensée scientiste d'un jeune biologiste génial, figure de savant fou, qui crée le virus responsable de la pandémie et organise sa dispersion sur tous les continents. Le roman se termine en laissant penser qu'un seul être humain a survécu. Dans le deuxième livre, les mêmes événements sont vus à travers les yeux de militants écologistes radicaux, les « Jardiniers de Dieu », dont le discours emprunte au vocabulaire chrétien, mais en professant un panthéisme radical vénérant tous les êtres vivants, en particulier les plus petits et les plus modestes. Ceux-ci forment une véritable contre-société dans le monde moderne et représentent la promesse d'un nouveau, plusieurs d'entre eux ayant survécu à l'épidémie. Le troisième roman, *MaddAddam*, qui donne son titre à l'ensemble, se situe quelques mois après les deux premiers et raconte la reconstitution d'une civilisation sur les ruines de la première – une civilisation entièrement différente, en symbiose avec la Terre, créant du commun et formant des alliances avec d'autres espèces sous l'influence des Jardiniers. Partie de la caricature du monde contemporain, la trilogie se termine en utopie écologiste. L'effet de table rase produit par l'épidémie est l'artifice narratif qui permet de passer de la dystopie à son contraire.

L'utopie dans le plus sombre

La trilogie de Margaret Atwood montre bien les articulations du scénario apocalyptique et donne à voir un nihilisme ambiant, qui est celui des partisan·es du fatalisme autant que celui de son personnage de bioterroriste, et qui s'oppose aux discours à la fois savants et religieux de l'écologie ainsi qu'au monde singulier que les Jardiniers essaient de penser et de mettre en œuvre. C'est une représentation de notre présent qui se situe fictivement dans l'avenir pour le déjouer. C'est dire que l'enjeu de la trilogie n'est pas de sauver le passé, mais de rouvrir des perspectives et de nous permettre d'imaginer un avenir souhaitable.

Fabuler la fin du monde, c'est la conjurer. C'est la raconter pour qu'elle ne se produise pas.

C'est que nous vivons déjà, à une autre échelle, des catastrophes que nous devons apprendre à voir plutôt qu'à refuser ou à dissimuler, comme le réchauffement climatique nié par les climato-négationnistes ou relégué à l'arrière-plan de nos pensées de tous les jours. Pour cela, les histoires qui montrent une apocalypse à bas bruit sont précieuses. La catastrophe, voire l'apocalypse n'existe que si on accepte de la regarder en face. C'est ce que j'appelle une *apocalypse imminente*, en opposition à l'apocalypse imminente des groupes millénaristes (par exemple, les Coupables survivants dans la série *The Leftovers*, ou certain·es collapsologues dans la réalité). La fiction nous apprend que l'apocalypse est comme l'avenir selon le philosophe Louis Althusser, elle dure longtemps. Peut-être alors nous arme-t-elle pour que nous cessions d'attendre la fin du monde passivement, avec résignation, en nous incitant à nous jeter dedans, à lutter au quotidien, comme ces personnages inventés, pour survivre, avec le deuil et contre la menace du pire. Ainsi conçue, ou plutôt éprouvée, l'apocalypse imminente ouvre l'histoire, nous rappelant que nous en sommes les agent·es et que nous sommes responsables de ce qui advient. C'est peut-être tout ce qu'une fiction peut faire, mais sans cela, nulle utopie n'est possible. ■

1 – Bruno Latour, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015, p. 189.