

Désormais seul, chacun va alors tenter de reproduire les anciens réflexes sociaux, histoire de ne pas laisser filer son humanité : on s'entoure de mannequins déguisés mais muets ou on se réapproprie l'espace [Le Monde, la chair et le diable], on se lance dans une partie d'échecs sans adversaire [Le Survivant] et on réactive les habitudes quotidiennes à la maison [Je suis une légende].



assiégé toutes les nuits, même si les autres ne peuvent que le provoquer. Tandis que l'autre Neville, celui de Lawrence, prend soin de rester ignoré de ces créatures qui ne connaissent pas sa cachette. Les plans d'ensemble de la ville s'opposent ainsi aux cadres étroits utilisés en intérieur ; les visions dantesques d'immeubles à l'architecture froide et puissante écrasent les images, prises caméra à l'épaule, d'un Neville explorant les sous-sols à la recherche de son chien. Seuls les protagonistes du **Monde...** semblent s'accommoder du nouvel espace qui leur est attribué : Ralph, rejoint plus tard par deux autres rescapés, Sarah et Ben, opère de longs déplacements en voiture, restant parfois plusieurs jours loin de la ville, et finit par affronter Ben dans une chasse à l'homme grandeur nature, usant au mieux des possibilités offertes par l'architecture. Faisant écho au début du film, le dernier plan, qui voit s'éloigner les trois survivants réunis, semble conclure que leur union saura s'arranger de cet espace nouveau. À l'inverse, les dénouements du **Survivant** et de **Je suis une légende** tendent à ouvrir l'espace, à le dilater totalement – une forme différente d'espoir.

Le malaise profond provoqué par cette image de l'homme isolé provient en grande partie de cette modification fondamentale de l'espace, qui autrefois maîtrisé – la ville – est devenu ouvert et inconnu. La civilisation disparue, l'état sauvage a repris ses droits et le *wilderness* s'est installé au cœur de la cité, soit que la jungle ait effectivement recouvert le béton (la végétation luxuriante de **Je suis une légende**), soit que l'espace soit envahi de bêtes inédites et agressives (les «contaminés» assoiffés de chair et de sang). L'homme conquérant et bâtisseur a disparu en laissant un espace non pas désertique, mais déserté – la peur essentielle de toute civilisation humaine repose précisément sur son anéantissement. Dénués de leurs habitants, ces immeubles, ces avenues, ces monuments sont déjà de la mémoire – telle une scène de théâtre vidée de ses comédiens et qui ne bruisserait plus du souffle des répliques. Alors, dans un ultime sursaut civilisateur, le survivant s'attache à récupérer, puis conserver, une partie de cette mémoire – en collectant les œuvres d'art et les livres malgré la vanité du geste : chaque protagoniste participe de cette sauvegarde en ramenant chez lui des miettes de patrimoine culturel, Ralph avec tableaux et statues, Neville avec livres et peintures. «Lorsqu'il n'y a

plus d'instinct de survie, il n'y a plus d'humanité» affirme, en substance, Neville dans **Je suis une légende** : le sursaut civilisateur, c'est aussi un instinct de survie, et sans doute le plus important de tous car il empêche l'homme de ne devenir, à son tour, qu'une *mémoire*.

### FAUSSES SOCIÉTÉS ET VRAIS SIMULACRES

Une image critique de l'Amérique : dans **Je suis une légende**, Robert Neville fréquente toujours le vidéoclub où des mannequins font office de clients. En choisissant un DVD, il fait de l'œil à une «femme» brune dont il s'empresse d'aller causer avec le «vendeur». Au moment où il quitte le magasin, la caméra opère un travelling latéral et s'arrête sur le visage en gros plan de ce mannequin féminin sur lequel lorgnait Neville ; ce plan appuyé, souligné par une mise en scène très didactique, approfondit le décalage qui existe entre le monde imaginé par Neville pour ne pas devenir fou, et la réalité révélée par la caméra. Alors que le dernier homme sur terre tente de recréer autour de lui une forme de normalité sociale – donc de reproduire la vie – la caméra, elle, ne filme que la *mort*.

Paradoxe du dernier homme : pourquoi s'évertuer à mener une existence presque normale, «sociale», alors même que les sociétés se sont effondrées ? La culture humaine ne peut se défaire de plusieurs millénaires d'enracinement social et l'homme solitaire, nécessairement, cherche à calquer un schéma qui ne fait plus sens. Logiquement, la conséquence ne peut être que fataliste : les survivants frisent, au choix, la mort ou la folie.

On se souvient que, dans **Seul au monde** (Robert Zemeckis), un Tom Hanks naufragé se fabriquait un compagnon de fortune en traçant deux yeux et une bouche sur une balle de volley, qui lui servait alors d'interlocuteur muet. Bien avant lui, Ralph Burton installait déjà deux mannequins de supermarché dans son appartement, auxquels il donnait respectivement les noms de Snodgrass et Bessie ; il les habillait et leur faisait fumer des cigarettes, échangeant avec eux une conversation à sens unique, jusqu'à ce que son malaise latent explose en folie : attrapant Snodgrass, il jetait violemment par la fenêtre le pauvre mannequin qui allait s'écraser quelques étages plus bas. Des années plus tard, Robert Neville s'entoure également de simulacres :

## ULTRA MODERNE SOLITUDE

Film, comme l'indique son titre français très scolaire, plus post-apocalyptique que réellement dédié à un «dernier homme sur terre», **Apocalypse 2024 (A Boy and His Dog** en V.O) restera comme l'unique réalisation visionnaire de son auteur, L.Q. Jones. Interprète prolifique (guerre et westerns à gogo) dont la carrière débuta dans les années 50, le sympathique et moustachu L.Q. fut l'un des acteurs favoris de Peckinpah. Une école marquante donc, mais bien éloignée du style intimiste de la projection qui nous intéresse ici. Adaptation du roman du même nom d'Harlan Ellison (figure emblématique et maintes fois primée de la Science-Fiction américaine, qui travailla aussi sur les séries **Au-delà du réel** et **Star Trek**), **Apocalypse 2024** se situe 17 ans après la 4ème guerre mondiale (qui dura 5 jours !), elle-même résultante tardive d'un 3ème conflit d'envergure similaire qui s'étendit sur 33 ans, de juin 1950 à mars 1983 – date de la signature, apprend-on dans les premières minutes du métrage, de «l'armistice du Vatican entre l'Ouest et l'Est». De qui l'apprend-on d'ailleurs ? De la gueule d'un chien surnommé Blood en V.O et Prof en V.F, compagnon de route cabossée d'un beau gosse mal embouché, Albert dit «Vic» (Don Johnson, encore tout jeune). C'est qu'un lien télépathique unit Prof à Vic ; ainsi communiquent-ils en secret, la voix du cabot énonçant en *off* à son maître comme au spectateur, les leçons de l'Histoire et de la vie quotidienne. Entre Prof et Vic, le contrat est simple : sur la surface terrestre désolée qu'ils parcourent, un Arizona plus désert et accidenté que jamais après les ravages de l'arme atomique, le quadrupède use de son flair infallible pour dénicher des «femelles» humaines capables de satisfaire les désirs sexuels du jeune homme. Devenue espèce en voie de disparition suite aux bombardements des villes (tandis que pères, frères et maris combattaient au front, les puissances ennemies visèrent tout simplement les cités) la femme représente l'objet ultime de toutes les convoitises (ça change du pétrole !). Très dévoué, Prof tâte aussi le terrain en général, avertissant son maître du danger des vagabonds, une horde de barbares pillant tout sur leur passage, et des hurleurs, créatures que les radiations ont rendues difformes et que l'on ne fera qu'entendre (logique). En échange de ces bons et loyaux services canins, Vic trouve de la nourriture et épaulé le fusil quand la situation l'impose. Le duo va-t-il finir par tomber sur un os, ou sur une ravissante créature ? Les deux, en l'occurrence la versatile et ambiguë Quilla June Holmes (Susanne Benton), une fausse ingénue débarquée du «monde d'en-dessous» dans l'espoir de séduire un bellâtre qui saurait féconder toutes les femmes de sa société vivant en vase-clos, loin de la lumière du jour, loin, aussi, de la barbarie primitive qui règne à la surface. Mais à la place de cette sauvagerie, quel bonheur artificiel – et quelle vérité corollaire de ce simulacre – ne sautera pas à la gueule de Vic ?

Refusant le spectaculaire dans ses cadrages mais ne rechignant pas à filmer de près les séquences d'action (embuscades, fusillades et affrontements brutaux), L.Q. Jones opte pour l'esprit série B des *seventies* (peu démonstratif mais grandement intelligent), et s'arrange



pour que le style visuel de son monde chaotique et des personnages qui y évoluent soient à la fois débraillé et mémorable. Un certain George Miller (bien qu'il ait longtemps démenti), saura s'en souvenir 4 ans plus tard pour graver dans l'asphalte, et à quelques milliers de km de là, le chef-d'œuvre du genre : **Mad Max**. Un peu en avance sur la claque australienne et à peine en retrait par rapport aux productions futuristes pessimistes de son pays (**The Omega Man** alias **Le Survivant** est sorti 4 ans plus tôt, en 1971, et **Soleil Vert**, seulement deux ans auparavant), **Apocalypse 2024** souffle allègrement bien le chaud (en surface : désert brûlant, carcasses calcinées, cratères énormes et cavernes comme caches de la barbarie) et le froid (le monde d'en-dessous, entièrement nocturne avec ses faux semblants et ses habitants dévitalisés aux visages maquillés d'un blanc clownesque), mêlant l'humour au sexe et la dérision à la brutalité – l'œil du chien agissant comme regard satirique et point de repère «moral» du spectateur, excepté dans le monde d'en-dessous. Que choisir entre l'illusion d'une dangereuse société recréée selon des dogmes moraux poussiéreux (où officie un étrange *comité* dont l'autorité scrutatrice et condamnatrice n'a rien à envier au Big Brother d'Orwell) et la rude survivance en territoire hostile peuplé de vandales et de sadiques ? L.Q. Jones préfère revenir aux ruines de notre civilisation, terre stérile de tout bien-être et de savoir-vivre, mais terreau fertile d'une évolution sans entrave pour Vic et Prof. Séparés par une représentante venimeuse de la gent féminine, l'homme et le chien sauront retrouver un terrain d'entente, avant de mettre probablement le cap sur ce que Prof appelle «l'au-delà», une terre promise qu'il déclare connaître, destination finale de ce voyage initiatique dont la *faim* devait justifier les moyens (savoureux dénouement !).

Préfigurant l'efficacité des grandes fresques post-apocalyptiques ultérieures et agissant comme influence réelle de tout un pan de la production et sous-production (comprendre : *bis* italien) du genre dans les années 80, le film de L.Q. Jones fait figure d'œuvre charnière, dernier souffle de vie, d'amitié et d'appétit sexuel satisfait au cœur du grand vide, avant la solitude et le désespoir ambiants – et définitifs – de ses pairs pelliculés.

Stéphane LEDIE



Stade ultime de la reproduction sociale, les survivants se cherchent une compagnie – si possible humaine. Femme blanche désirée (*Le Monde...*) ou femme noire consommée (*Le Survivant*), l'homme s'entête dans des passions caduques, celles de l'antiracisme ou du sexe. Quant à Neville / Will Smith, il fait du chien son interlocuteur privilégié puisqu'il n'y a plus que lui (*Je suis une légende*).



la statue de César qui lui sert de partenaire aux échecs ou les mannequins du magasin de vêtements (*Le Survivant*), parmi lesquelles se dissimule une femme de chair et de sang ; et celles du vidéoclub de *Je suis une légende*, compagnons factices d'un personnage à bout. Ces mannequins de forme humaine, habillés et placés en positions précises, aident à reproduire une « société » contrefaite indispensable à la survie mentale du dernier homme ; dépossédé de ses compatriotes et de sa famille, donc vidé de lien social et d'amour, celui-ci se forge une nécessaire barrière contre la réalité, une sorte d'écran où il peut projeter un fantasme social connu et maîtrisé – c'est pour cette raison que Neville, chez Sagal et Lawrence, se repasse constamment le même film, l'un dans une salle de cinéma (*Woodstock*), l'autre sur son écran plat (*Shrek*), jusqu'à en connaître par cœur les dialogues. Mais lorsque la réalité prend soudain le dessus, rien ne peut empêcher la fracture de ce fantasme – à l'image de Ralph brisant le miroir et effaçant ainsi son reflet, après sa querelle avec Ben, dans *Le Monde...* L'une des plus belles séquences du film de Lawrence met en scène l'une de ces fractures : la crise existentielle de Neville aux prises avec un mannequin mystérieusement déplacé, et qui, effrayé par l'idée improbable qu'il puisse être vivant, lui tire dessus à plusieurs reprises. « *Si tu es vivant, tu aurais dû me prévenir* » lui hurle-t-il. Le simulacre s'effondre et révèle, derrière le vernis du bonheur, une couche de désespoir. La sauvegarde d'un tel simulacre permet au dernier homme de se raccrocher à son ancienne vie, et de garder sa raison à flots. « *Tant que nous vivons, le monde vit* » annonce Ralph dans un effort d'auto-conviction ; alors il se met parfois à pousser la chansonnette comme si rien n'avait changé, tandis que Neville, dans *Je suis une légende*, poursuit son activité de biologiste par la recherche d'un vaccin. Le rythme quotidien de ce dernier le force à mener une vie normale – exercices physiques matinaux, repas, cueillette, chasse au gibier, travail – pour ne jamais perdre le fil, à l'instar de Ralph qui insiste pour vivre dans un appartement séparé de Sarah afin qu'ils se rendent visite comme deux amis. Neville partage ses repas avec son chien Sam (une femelle) en le traitant comme son enfant ; il regarde à la télévision des journaux enregistrés qu'il se repasse en boucle, et écoute de la musique sur son iPod ; tout est fabriqué, organisé, pensé pour donner l'impression que rien n'a changé. Mais les mêmes causes produisent les mêmes effets et, à force de vouloir réactiver des sentiments

caduques et reproduire des schémas sociaux dépassés, les survivants retombent dans des vices identiques : le Ralph Burton du *Monde...* est un homme noir qui se sait noir, et qui inconsciemment renoue avec l'antiracisme dès qu'apparaît sa congénère Sarah. La réalité de l'industrie rejoint ici la fiction cinématographique puisque, en 1959 aux États-Unis, une idylle à l'écran entre un noir et une blanche est tout bonnement inacceptable pour les producteurs ; et ceux-ci, malgré les imprécations des trois acteurs, refusent de les laisser tourner ne serait-ce qu'un baiser. L'interdiction apparaît donc à l'écran sous la forme d'une relation impossible entre ces deux personnages, séparés par une impasse sociale malgré le contexte nouveau qui est le leur. L'arrivée d'un autre homme, Ben, transforme le couple en triangle et complique leurs relations, puisqu'il faut désormais choisir qui profitera de la dernière femme du monde... Ou comment, dans l'adversité, générer sans cesse les mêmes conflits.

Les supplications d'un homme solitaire : « *Seul au monde !* » (Ralph Burton) ; « *Non, les téléphones ne sonnent plus !* » (Neville, lorsqu'il croit entendre les sonneries de téléphone dans *Le Survivant*) ; « *Parle-moi !* » (Neville encore, suppliant un mannequin de lui adresser la parole, dans *Je suis une légende*). La solitude, pour Jean-Jacques Rousseau, était source de torture morale et d'angoisse, ainsi qu'il la décrit lors de la première des *Rêveries du promeneur solitaire* : « *Tiré je ne sais comment de l'ordre des choses, je me suis vu précipité dans un chaos incompréhensible où je n'aperçois rien du tout ; et plus je pense à ma situation présente et moins je ne puis comprendre où je suis* ». Séparé de ses pairs, seul parmi les ruines de la société humaine, le survivant assiste à la fin de l'Histoire ; mais il a aussi pour mission de produire de l'espoir et de démarrer une autre histoire. Le monde... se clôt sur un carton annonçant « *The beginnings* », signe que la chute de la civilisation n'éteint pas les feux de la volonté humaine ; et juste avant de mourir de leurs blessures, les deux Robert Neville fournissent aux derniers survivants un sérum capable d'inverser les effets du virus. La vie peut donc se régénérer, comme l'annonce fièrement Dutch à la toute fin du *Survivant* : « *Nous recommencerons tout depuis le jardin d'Eden ! Mais nous nous méfierons de ce fichu serpent* ». En 1954, Richard Matheson n'était pas aussi optimiste. Mais en 1971 et en 2007, le cinéma a préféré choisir à l'humanité un *happy end*.

Eric NUEVO

## POST-SCRIPTUM

« *Par temps couvert, Robert Neville se laissait parfois surprendre par la tombée de la nuit ; ils se répandaient alors dans les rues avant qu'il fût rentré.* » D'un *incipit* prosaïque, l'auteur Richard Matheson fait une entrée en matière mémorable, dont la rigueur et la pureté brutale forcent l'admiration narrative. Un début *in medias res* qui contribue à lancer sur les rails de l'inébranlable efficacité, un récit carburant à l'effroi. Si *Je suis une légende* s'est imposé dès sa parution en 1954 comme un chef-d'œuvre de la littérature fantastique, ce n'est effectivement pas pour ses formulations réduites à leur plus simple expression, langage débarrassé de la tentation du trope à quelques détails près ; mais, à coup sûr, pour la sécheresse sentencieuse de sa description post-apocalyptique, comme si les mots et les idées employés pour parler du peu qu'il reste après le chaos, se chargeaient eux-mêmes de cette pénurie. Du même coup, la psychologisation du « dernier homme sur terre » trouve écho dans ce dénuement stylistique, l'histoire comme l'écriture étant dévolues au thème de l'isolement, de la solitude, de la peur de mourir malgré la délivrance induite.

Matériau incontournable de production audiovisuelle viable, le roman de Matheson est devenu au fil des décennies un script matriciel nourrissant de près ou de loin tous les films de « survivants ». *Remake* affirmé de la version *seventies* interprétée par Charlton Heston, le film de Francis Lawrence se réapproprie intelligemment les passages et figures clés du texte de Matheson. La banlieue pavillonnaire dévastée de Los Angeles cède ici la place à une New York abandonnée, livrée aux caprices de la nature. L'occasion pour le réalisateur de laisser s'exprimer la photogénie naturelle de cette métropole tout en verticalité, que complète et magnifie un filmage classieux en Panavision. Si le roman se veut ligne droite entre âpreté et crudité, le film vise la même précision mécanique, réchauffée par la photographie superbe d'Andrew Lesnie. Le Chef opérateur du *Seigneur des Anneaux* tire ainsi ses plans au cordeau, illustrant New York comme une vaste étendue désertée, par opposition aux cadrages serrés sur Neville retranché dans son appartement verrouillé. Optimisant le sens du découpage qui caractérisait le premier tiers de son plateau *Constantine*, Francis Lawrence adopte la mise en scène qu'il fallait pour confiner à l'inexorabilité du récit original. Après un début qui ne rassure pas (Will Smith / Neville roulant à toute blinde au volant d'un véhicule de sport dans les rues de la Grosse Pomme – séquence pour fans de *tuning* ?), mais qui rappelle quelques pages où le héros fonçait sans complexe dans les rues inanimées de son quartier, la caméra se calme et ne dévie plus de son objectif : resserrer l'étau de la déréliction autour de son personnage tragique. Composée de quatre parties, l'histoire du roman s'étendait sur trois ans. À l'écran, plus de 1000 jours s'écoulaient du début de l'infection jusqu'au dénouement. Le respect de cette temporalité permet d'apprécier un film contemplatif mais jamais long et principalement focalisé sur le drame psychologique que vit son protagoniste, même si les empoignades entre Neville et les « infectés » étaient plus empreintes d'une tonalité suicidaire dans le texte. Par un choix



contestable quant aux relations qu'entretient Neville avec les vampires (dans le roman, ceux-ci s'adressaient à lui et suscitaient tout autant sa répulsion que sa compassion) ou les autres « survivants », le film retranscrit très bien ses tourments de l'âme (monologues fondus dans la narration du livre qui convergent ici vers d'incroyables séquences émouvantes où Neville / Smith supplie des mannequins d'étalage de parler avec lui), mais moins bien ceux de son corps : Matheson consacrait de nombreuses pages aux frustrations charnelles de son héros, véritable feu du célibat contraint qui lui dévorait les entrailles ; Lawrence, lui, élude hélas la question... Trois autres éléments majeurs relient le film au roman : la présence du chien, compagnon de passage dans le livre et partenaire d'infortune dès le début de la catastrophe bactériologique dans le métrage, dans les deux cas source d'un gros trauma émotionnel ; la persistance musicale dans le quotidien de Neville (disques de classique dans le texte, iPod saturé de reggae à l'écran), là pour couvrir le vacarme des vampires venus le tourmenter, ici pour planer loin des réalités du monde défait ; et surtout, l'acharnement à percer tous les mystères du bacille qui décima la population, Neville acquérant ses connaissances par la force des choses au fil de ses recherches dans le roman, et intronisé comme scientifique haut-gradé de l'armée américaine dans le film. Et alors que Will Smith représente aux yeux de Matheson lui-même « *l'interpère idéal* » de son personnage ; alors que la résolution de l'histoire filmée se distingue du dénouement écrit, et que la nature de la figure féminine introduite dans la dernière bobine nous éloigne de la désespérance du roman, on préférera laisser le mot de la fin au récit papier, dont *l'excipit* résonnera à nos oreilles plus longtemps encore que les dernières déclamations, pourtant *légendaires*, du métrage : « *une nouvelle terreur a émergé de la mort, une nouvelle superstition a conquis la forteresse inexpugnable de l'éternité* ».

Stéphane LEDIEN