

IMAGINAIRE FILMIQUE CAMEROUNAIS : ENTRE UTOPIE ET DYSTOPIE.
CAS DU FILM 'NINAH'S DOWRY' DE VICTOR VIYUOH.

Narcisse Wandji*

*Université de Dschang, 00237679908502

*Corresponding Author:

Nar6.wandji@yahoo.fr

Résumé

Le film est l'expression d'un imaginaire : Celui de son auteur. Et au cœur de tout imaginaire filmique se cache un profond désir de changement, qui peut être utopique. Cette étude s'attèle à analyser le film Ninah's Dowry, expression de l'imaginaire de son auteur, le réalisateur Victor Viyuoh. L'objectif est de déterminer les spécificités de son imaginaire. Comment et sous quelle forme se manifestent-elles ? L'analyse de ces aspects s'effectue sous l'angle de l'imaginaire social évoqué par Paul Ricoeur. Nous l'utilisons pour appréhender les contours et la compréhension des notions de dystopie et d'utopie dans le cadre de l'analyse des films. Ce travail s'articule autour de trois axes. Le premier s'appesantit sur les notions d'utopie et de dystopie. Le deuxième et troisième abordent les deux en rapport avec le film Ninah's Dowry de Victor Viyuoh et montrent en quoi l'expression de l'imaginaire de cet auteur se caractérise par un mélange d'utopie et de dystopie.

Mots Clés : Imaginaire ; Imaginaire filmique ; Utopie ; Dystopie.

Abstract

A film is the expression of an imaginary: that of its author. And at the heart of every filmic imaginary lies a profound desire for change, which can be utopian. This study analyzes the film Ninah's Dowry, an expression of the imagination of its author, director Victor Viyuoh. The aim is to determine the specificities features of his imagination. How and in what form do they manifest themselves? We analyze these aspects from the angle of the social imaginary evoked by Paul Ricoeur. We use it to understand the contours of the notions of dystopia and utopia in the context of film analysis. This work is structured around three axes. The first focuses on the notions of utopia and dystopia. The second and third deal with both in relation to Victor Viyuoh's Ninah's Dowry, and show how this author's expression of the imaginary is characterized by a blend of utopia and dystopia.

Keywords: Imaginary; Filmic imaginary; Utopia; Dystopia.

Tout film donne à voir un monde inspiré du réel et tout en le transcendant. C'est d'ailleurs ce qui transparaît de l'imaginaire du cinéaste Victor Viyuoh étudié dans cet article. De l'analyse de l'expression de son imaginaire qu'est son film *Ninah's Dowry*, découlent deux tendances : l'une qui se veut utopique et l'autre dystopique. Raison pour laquelle, la thèse heuristique, fil conducteur de cette étude, est que la représentation de la réalité telle qu'exprimée par l'imaginaire cinématographique du cinéaste Victor Viyuoh, repose sur un mélange d'idées utopiques et dystopiques. Il est donc question dans ce travail de montrer comment et sous quelles formes se manifestent ces deux spécificités de l'imaginaire de cet auteur. Le cadre théorique énoncé ici, est puisé dans des travaux philosophiques ainsi que dans des études littéraires sur l'utopie et la dystopie. L'analyse de ces aspects s'effectue sous l'angle de l'imaginaire social évoqué par Paul Ricoeur. Il convient de rappeler, qu'il ne s'agit pas pour nous de procéder à l'énumération des types d'imaginaire, encore moins de faire mention des éventuelles pistes ou limites se rapportant à cette notion d'imaginaire social sur le plan épistémologique. Nous nous en servons pour davantage préciser les contours et la compréhension de la notion de dystopie et d'utopie dans le cadre de l'analyse des films. Par conséquent, le premier axe de ce travail s'articule autour de la définition des notions d'utopie et de dystopie. Le second et le troisième vont, à leur tour, aborder les deux notions (utopie et dystopie) en rapport direct avec le film *Ninah's Dowry*. Il sera question de dire en quoi il revêt un mélange d'idées utopiques et dystopiques.

I. Utopie

Parler de l'utopie, nous renvoie tout d'abord à Thomas More. En effet, en s'intéressant à un sujet connu depuis les Grecs : la cité idéale, More crée un mot nouveau qui est *Utopia*. Formé du préfixe *OU* qui, d'ailleurs, est un préfixe privatif, et de *TOPOS* qui veut dire lieu, *Utopia* se définit par More comme étant « une fiction, écrite avec exactitude, sur la meilleure forme de communauté politique ». En restant sur l'approche étymologique du mot, *Utopia* ou encore *OUTOPOS* se traduit donc littéralement comme un non-lieu, « nulle part ». Aussi, *OUTOPOS* qui veut donc dire nulle part ou non-lieu, se lit aussi comme *EUTOPOS* qui signifie : le lieu du bonheur. « Nulle-part » et « Lieu du bonheur » sont deux notions qui, non seulement mettent en lumière le caractère paradoxal de la notion d'utopie, mais traduisent aussi toute la difficulté à lui accorder une définition commune.

En effet, l'utopie va faire l'objet de nombreuses recherches et de réappropriation par diverses disciplines : littérature, psychologie, philosophie, politique, le cinéma, etc. Ceci, bien évidemment, va donner lieu à des approches et méthodes distinctes et propre à chacune d'elles. Ce qui va avoir un effet important sur le plan de son usage courant, et aussi sur celui de son utilisation par les spécialistes de disciplines distinctes. A cet effet, Guertin écrit :

« Cela a eu aussi pour effet de radicaliser davantage la séparation, dans les définitions de l'utopie, entre l'usage courant de ce terme et son utilisation par les spécialistes. À tout cela s'ajoute aussi un problème idéologique dans l'approche de l'utopie entre ceux qui considèrent l'utopie de façon positive et ceux qui la considèrent de façon négative, entre ceux qui voient l'utopie comme un idéal de perfection et ceux qui, péjorativement, voient l'utopie comme une réalité non souhaitable. » (Guertin 2000, p. 27)

Ainsi, s'intéresser à la problématique de la définition de l'utopie, c'est poser les problèmes de son extension dans diverses disciplines depuis sa formation par Thomas More. C'est aussi questionner ou clarifier ses limites par rapport aux divers entendements auxquels elle se prête. En regardant de plus près les problèmes que soulève la définition de ce concept dans une perspective plus contemporaine, nous convenons avec Guertin que les différentes définitions sont étroitement liées aux nombreuses approches de la notion d'utopie telles énoncées par Ruth Levitas. Pour cette dernière, les divers entendements ou définitions de l'utopie se font à partir de trois perspectives différentes : « le contenu, la fonction, et enfin, la forme. » (Levitas 1990, p. 4)

I.1. Du contenu

Cette approche par le contenu, appréhende l'utopie comme étant une description d'une bonne société. Levitas, à ce sujet, indique qu'en réalité les définitions de l'utopie à partir de son contenu, « tendent à être évaluatives et normatives, précisant ce que la bonne société devrait être plutôt que de se pencher sur la manière dont elle pourrait être perçue différemment » Levitas (1990, p. 4). Il s'agit donc d'une approche qui, comme nous le fait savoir Guertin (2000, p. 27), met « en évidence essentiellement les éléments normatifs présentés dans les différentes œuvres utopiques. » Toutefois, l'assertion de Levitas trahit par la même occasion la difficulté à définir cette notion à partir uniquement de son contenu. Car selon lui, cette description de l'utopie varie, non seulement selon les goûts personnels, mais aussi, selon les aspects qui semblent importants pour différents groupes sociaux d'une même société ou dans des contextes historiques différents. [...] La variabilité du contenu, toutefois, rend particulièrement difficile l'utilisation de cette caractéristique comme partie inhérente de la définition de l'utopie. (Levitas 1990, pp. 4–8)

De ce point de vue, une définition ou une analyse de l'utopie basée sur cette approche renforce sa complexité en ce sens, qu'il est difficile de les traiter dans un « cadre unique » au sens où l'entend Paul Ricoeur. En effet, aborder cette notion du point de vue de son contenu, suppose que l'on questionne, inéluctablement, les différents et nombreux éléments qui la constituent et d'en faire un tout. D'ailleurs, c'est pour cette raison que Ricoeur écrit :

« Les utopies parlent de questions aussi différentes que le statut de la famille, la consommation de biens, la propriété des choses, l'organisation de la vie publique, le rôle de la religion, etc., et il est extrêmement difficile de les traiter dans un cadre unique. En fait, si nous considérons le contenu des utopies, nous trouverons toujours des utopies contraires. Si l'on prend la famille, par exemple, certaines utopies prônent toutes sortes de communautés sexuelles, tandis que d'autres choisissent le monachisme. Au regard de la consommation, certaines souhaitent l'ascétisme, tandis que d'autres promeuvent un style de vie plus somptuaire. Nous ne pouvons ainsi guère définir les utopies par leurs notions spécifiques. En l'absence d'une unité thématique de l'utopie, il nous faut chercher leur unité dans leur fonction. » (Ricœur 1997, p. 36)

I.2. De la fonction

Ici, l'utopie met en évidence le rôle de transformation sociale, et s'inspire, d'après Lévitass, de la tradition marxiste. En effet, depuis Mannheim, cette notion est très généralement abordée à partir de sa fonction sociale. L'approche par la fonction est celle que préconise également Ricoeur. Après avoir relevé les limites de la définition de l'utopie par son contenu dans l'ouvrage intitulé *Anthologie*, il recommande que la mise en exergue des « variations fonctionnelles » qui, elles aussi, découlent de la variation des thématiques du contenu. Pour lui, « le moment décisif de l'analyse consiste à relier ces variations thématiques aux ambiguïtés plus fondamentales qui s'attachent à la *fonction* de l'utopie ». (Ricœur 1984, p. 379)

Cette vision semble donc intéressante, car elle se traduit, par une saisie plus globale de l'expérience utopique et peut permettre également d'envisager ou de mettre sur pied des rapports avec l'activité sociale. Ainsi, évoquer la dimension transformatrice de l'utopie, renvoie à ce que Desroches (1984, p. 547) nomme : « utopie alternative » et qui a pris forme dans les mouvements socialistes. Desroche met donc en lumière l'influence de l'utopie sur le présent avec pour objectif d'apporter des solutions de rechange à la société déjà existante. Cette idée de Desroche, qu'il place sous l'égide du groupe nominal « imaginaire constituante », nous permet d'établir un écart entre la société existante et celle que propose l'utopie, entre le champ du réel et celui du possible. De ce point de vue, nous pouvons avancer que la dimension transformatrice de l'utopie suppose donc qu'elle revête une dimension créative. Ce qui induit la mise en place d'une forme à travers laquelle les deux approches sus évoquées pourraient se manifester.

I.3. De la forme

Parlant de l'approche par la forme, Guertin affirme :

« L'approche par la forme consiste principalement à analyser l'utopie comme un genre littéraire qui s'exprime selon un mode (présentation d'une organisation sociale détaillée) et des caractéristiques relativement typiques. Cette approche supposera que la forme des utopies est récurrente et est exprimée dans différentes œuvres, en considérant généralement L'Utopie de More comme le prototype. » (Guertin 2000, p. 76)

Aborder donc l'utopie comme genre littéraire, nous renvoie à Thomas More. C'est-à-dire aux notions de « Nulle-part » et « Lieu du bonheur » évoquées plus haut. Car, si l'utopie est un non-lieu, elle est bel et bien aussi un lieu, un topos. De ce fait, l'utopie devient dans ce cas de figure, une « description fictive et détaillée d'un autre type de société ». Il s'agit en réalité d'une description d'une bonne société. Et c'est en cela que l'approche par la forme rejoint partiellement celle par le contenu, car elle touche la dimension évaluative qui caractérise cette dernière, tout en évitant la réalisation de l'utopie. Ceci présage donc la limite de cette approche. En effet, en limitant cette approche au genre littéraire, elle laisse de côté, comme l'indique Guertin, « d'une part les possibilités de réalisation (totale ou partielle) de certains éléments exprimés dans ces œuvres, et d'autre part, les implications historiques émanant des éléments socio-politiques que son contenu suggère. » (Guertin 2000, p. 77)

Au regard de ces trois différentes approches et des éventuels liens existant entre elles, nous convenons avec Lévitass (1990, p. 7) et Guertin (2000, p. 92) lorsqu'ils écrivent qu'« il est impossible de comprendre l'utilisation d'un terme particulier, notamment l'utopie, sans faire référence à la problématique générale, à l'intérieur de laquelle il se situe », et « l'analyse indépendante des différents éléments du contenu ne peut rendre compte de cette dimension fondamentale de l'utopie ». Ils ajoutent qu'« une définition de l'utopie devrait être suffisamment « large » pour intégrer les éléments qui touchent à la forme, au contenu, à la fonction ». Toutes ces différentes approches posent l'utopie comme un élément distinct, loin du présent, tout en étant aussi proche. En d'autres termes, l'utopie, non seulement se différencie de ce qui *est*, et en est tout aussi distante tout en étant proche, en ce sens qu'elle a la force de créer et de donner à voir une vision alternative (*ce qui devrait être*) de la société en vue d'un changement social. On comprend alors aisément Desroche lorsqu'il dit :

« Les utopies ont peut-être une autre fonction, une fonction dérivative, celle où leur efficacité se mesure, non pas à faire entrer dans la réalité, mais à en faire sortir, même si à une telle sortie les ruses de l'histoire ménagent une rentrée inattendue qui n'était pas dans le programme de l'utopie elle-même : « Il nous semble qu'apparaît ici une autre fonction de l'utopie : dans l'utopie s'exerce l'imagination sociale. » (Desroche 1973, p. 150)¹

¹ La dernière partie de la citation provient de Basco (B.), « Lumières et Utopie. Problèmes de recherches », in *Annales*, p. 55535 s; 26, 2 mars-avril 1971.

Ainsi, l'utopie se pose comme étant une critique de la réalité, car elle est l'expression même de la désaffection d'un modèle de société existant et son incapacité à assurer ou à offrir un système social idéalisé, permettant l'épanouissement des individus qui le constituent. Le projet utopique vise donc à créer un modèle idéal de société qui fonctionnerait mieux que celui qu'il récuse ou aimerait substituer. Il s'agit, en effet, d'une quête permanente d'un idéal qui, bien entendu, sa réalisation ou son intégration dans la réalité du moment, est cependant possible ou reste plausible.

Fort donc de tout ce qui précède, nous définissons l'utopie dans le cadre de ce travail comme étant le mode sous lequel nous repensons la société existante en lui proposant une autre plus idéalisée, dont le rôle ou la fonction est de critiquer celle existante. Cette définition que nous proposons fait ressortir le caractère subversif de la notion d'utopie au sens où l'entend Ricœur. En effet, dans son processus de différenciation de l'utopie et de l'idéologie, il postule que cette dernière joue un rôle « d'intégration sociale », tandis que l'utopie, qui lui sert de contrepoint, « est la fonction de la subversion sociale ». (Ricœur 2007, p. 380) Cette subversivité de l'utopie est ce qui caractérise aussi la dystopie ou du moins permet probablement de la saisir.

II. Dystopie

Hansard Commons, cité par Krishan Kumar, nous apprend que l'apparition du terme dystopie remonte à John Stuart Mill :

« Jeremy Bentham semble avoir inventé « Cacotopie » - un mauvais lieu - et ce terme fut plus tard associé au terme « dystopie » par John Stuart Mill. Comme député de Westminster, dans un discours à la chambre des communes prononcé en 1868, se serait moqué de ses opposants : "c'est peut-être trop élogieux de les appeler utopistes, ils devraient être appelés dystopistes ou cacotopistes. Ce qui est communément appelé utopiste est quelque chose de trop bon pour être applicable ; mais ce qu'ils semblent promouvoir est trop mauvais pour l'être ». (Kumar 1991, p. 447)

Bien que cette assertion de John Stuart Mill laisse apparaître de l'ironie comme intention ayant motivée la création dudit concept, nous remarquons tout de même que la dystopie a d'autres termes qui lui sont synonymes et interchangeable : « cacotopie », « contre-utopie », « utopie-négative », « anti-utopie ». Kumar par exemple affirme qu'il emploie « anti-utopie comme un terme générique qui inclut ce qui est quelquefois appelé "dystopie" ou - plus rarement - "cacotopie" ». (Kumar 1991, p. 447)

Il en est de même pour Alexandra Aldridge. Pour elle, « "anti-utopie" et "dystopie" ont été utilisées de façon interchangeable. Le dernier terme, devenant après un usage répandu, le terme reconnu probablement parce qu'il décrit plus précisément, dans son sens actuel, un phénomène de changement littéraire. » (Aldridge 1984, p. 8) Toutefois, entre ces deux termes : anti-utopie et dystopie, des chercheurs vont néanmoins essayer d'établir également une différence. Balasopoulos, à ce sujet, écrit :

“Dystopias, mostly (though not entirely) subsumable within the domain of so-called science fiction, owe more to literary genres like melodrama and the gothic (both dependent on sensationalism and narrative shocks, and both capable of very different political and ideological valences, depending on context and varieties of reader response) than to the expository style of anti-Utopia, whose political valences tend to be manifestly conservative (with the putative exception of the interestingly “anomalous” sub-category of critical anti-Utopia).” (Balasopoulos pp. 63–64)

Il rejoint aussi Guertin (2000, pp. 63–64) pour qui, la principale différence entre l'anti-utopie et la dystopie, réside dans le fait que « le premier terme définit un mouvement général d'idées s'opposant, à peu d'exceptions près, à l'avènement du socialisme à la période contemporaine, alors que l'expression « dystopie » a trait plus particulièrement à des œuvres littéraires ». Il ajoute :

« Donc, les dystopies sont des constructions littéraires particulières, constructions qui, du reste réitèrent la construction utopique, mais qui se distinguent des œuvres anti-utopiques par leurs schèmes particuliers ; alors que les idées anti-utopiques se manifestent d'une manière plus hétérogène, du fait qu'on les retrouve dans divers types de discours. » (Guertin 2000, p. 64)

Notons cependant que sa définition de l'utopie trouve écho dans celle de Keith Booker dans son livre *Dystopian literature : A theory and the research guide*. Dans cet ouvrage, il nous propose non pas une définition de la dystopie uniquement, mais de ce qu'est la littérature dystopique. Il écrit :

“Briefly, dystopian literature is specially that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential negative consequences of arrant utopianism. At the same time, dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social condition or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradiction.” (Booker 1994, p. 3)

Cette approche de la notion de dystopie par Booker nous intéresse en ce sens, qu'elle nous permet de la transposer dans notre champ d'étude qu'est le cinéma, et d'avancer à cet effet, que le cinéma dystopique n'est pas un genre spécifique, tout comme il en est de même pour la littérature dystopique. Au sujet de la littérature, Booker dit: « Indeed, any number of literary works (especially modern ones) can be seen to contain dystopian impulses in works that might not otherwise be considered clear examples of dystopian literature ». Il ajoute: « Virtually any literary work that contains elements of social or political criticism offers the possibility of such readings. Even ostensibly realistic critiques of existing social conditions ». (Booker 1994, p. 3) Ces précisions semblent très importantes pour nous, car elles nous permettent donc de conceptualiser une définition du cinéma qui se veut dystopique et qui scie à l'idée même de notre démarche ou de ce que nous entendons démontrer dans ce travail. Elles nous enseignent également que dans les œuvres dystopiques, « l'idéal utopique a subi un échec total et les sociétés sont représentées comme des systèmes contrôlés par le mal [...], ainsi que par des règles et des structures, qui sont très oppressives, brutales et inhumaines ». (Doytchinov pp. 26–27)

De plus, dans les dystopies et plus précisément celles dites classiques, « le conflit central est toujours entre l'individu (l'homme, l'esprit humain) et le système (les agents, qui le représentent) ». Et ledit système qui y est représenté, n'est autre qu'« une société, gouvernée par la force, où les forces de l'ordre (police, armée, organisations et structures paramilitaires ou criminelles) dans laquelle toute sorte d'opposition est sévèrement punie ». (Doytchinov pp. 26–27)

Ainsi, en nous inspirant de la définition de la littérature dystopique telle qu'énoncée par Booker, nous entendons par cinéma dystopique, ce cinéma qui dénonce ou critique les conditions sociales ou les systèmes politiques existants, soit à partir d'un examen critique des prémisses utopiques sur lesquelles ces conditions et systèmes sont fondés, soit par l'extension imaginative de ces conditions et systèmes dans différents contextes qui mettent en exergue leurs défauts et leurs contradictions. Au regard de la complexité de cette notion, il nous a semblé utile de proposer une définition qui ne renvoie pas à un genre cinématographique précis, mais qui, par la même occasion, peut bien être utilisée dans le cadre d'une analyse d'un genre cinématographique (science-fiction).

La définition de ces deux notions (utopie et dystopie) nous révèle néanmoins, qu'en dépit du fait qu'elles s'opposent, il existe une véritable dialectique entre elles. L'un n'existe pas sans l'autre. Elles se complètent mutuellement. L'avènement de la dystopie nous permet donc de comprendre que l'utopie a perdu, dans certains contextes particuliers, sa fonction de subversion ou subversive en faveur de celle d'intégration. C'est ainsi que s'établit le lien entre ces deux concepts qui forgent l'imaginaire social et nourrissent l'imaginaire cinématographique camerounais.

III. Imaginaire utopique/ utopie imaginée

La capacité d'imaginer, de rêver et de spéculer sur l'avenir, semble être une caractéristique déterminante chez les humains. La quête perpétuelle de mieux vivre est ce qui pousse l'humanité à dépasser les limites de l'imagination et à proposer des solutions visant à améliorer la société existante ou s'imaginer une société entière avec ces propres règles, qui serait une alternative à celle existante. Une société idéalisée. Et l'art y a joué un rôle important comme en témoigne le travail de Thomas More publié en 1516 et intitulé *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rep[ublicae] statu, deq[ue] nova Insula Vtopia*. L'art ne rend pas seulement compte du présent. Il fouine aussi dans le passé et dans l'avenir. Et c'est d'ailleurs dans cette double perspective : rétrospective et prospective que, comme nous le font savoir Azarian, Fendler, & Mbaye (Azarian et al. 12), s'inscrit le cinéma. « Depuis ses origines, le cinéma est lié à l'histoire dans une double perspective : rétrospective et prospective, qu'il soit geste d'appropriation du passé par la mémoire, ou qu'il soit mouvement d'anticipation du futur. » : disent- Azarian, Fendler, & Mbaye. Elles ajoutent aussi :

« C'est particulièrement vrai des cinémas d'Afrique, vecteurs d'une mémoire sociale pré-coloniale, coloniale et postcoloniale, qu'ils interrogent dans des formes filmiques diverses, souvent hybrides. Le cinéma africain ouvre à la fois un espace de mémoire et d'utopies ; à la manière de la lecture allégorique de « l'Ange de l'histoire » par Benjamin, il est invitation à chercher dans le passé les traces de l'avenir et ses potentialités. » (Azarian et al. 2018, p. 12)

C'est particulièrement vrai, aussi pour le cinéma camerounais et surtout celui pratiqué par le cinéaste dont le film a été abordé dans le cadre de cette étude. Ce qui nous intéresse dans l'expression de son imaginaire qu'est son film, n'est pas l'espace de mémoire, mais celui d'utopie. Il s'agit pour nous de répondre à la question de savoir comment se manifeste la charge contestataire de son cinéma. Si nous parlons de charge contestataire, c'est en référence à la fonction subversive de l'utopie. Il s'agit donc pour nous de relever les alternatives à l'existant que nous propose l'imaginaire de ce cinéaste camerounais. Comme nous l'avons rappelé plus haut, l'imaginaire social tel que le conçoit Ricoeur, est constitué de deux pôles : un pôle d'intégration et un pôle subversif, qui ne sont en réalité que des fonctions respectives de l'idéologie et de l'utopie. Et dans ce jeu de force, l'utopie conteste l'*existant* ou ce qui *est*, ceci en lui proposant des alternatives. C'est d'ailleurs ce qui nous interpelle dans le film que nous avons analysé.

Pour cerner la construction de l'utopie dans ce film, il est indispensable de se pencher ou de l'aborder sous l'angle spatial. La description de l'espace filmique dans *Ninah's dowry*, nous permet d'avancer qu'elle ouvre inéluctablement un champ du possible, constituant ainsi un regard neuf sur la société ou le monde. En effet, ce qui constitue cette « exterritorialité » de l'espace dont nous parle Ricoeur, ou le « non-lieu » bâtis par ce film, c'est l'anonymat des lieux ou de l'espace qu'il nous donne à voir. De ce fait, la mise en espace dans ce film, ou de manière générale, la description de l'espace, ne renvoie à aucun espace connu ou ayant une référence sur la mappe monde. Ces espaces qui nous sont donnés à voir sont donc

quelque part et nulle part. Cette situation fait ressortir l'ambiguïté même de la notion d'utopie : celle, d'après Buignet, de la simple négation du non-lieu, de nulle part. Selon lui, l'utopie peut, « par oxymore, signifier à la fois l'affirmation et la négation d'une spatialité : le lieu de nulle part ». (Buignet 2009, p. 185) Ce paradoxe nous fait penser aux « non-lieux » tels que les a caractérisés Augé : « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (Augé 2015, p. 100). Et s'adapte à l'ontologie de ce nom propre inventé par Thomas More (*utopia*), et qui signifie « précisément que ce monde n'existe pas, qu'il s'agit d'une fiction. » (Loty 2011, p. 81)

Le cinéma est fiction. Il est loin d'être une évidence. Dans son intervention aux *27èmes Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles* parue en 1996, Joan Fontcuberta, rappelle que dans la fiction il y a *Fictio* qui « est le participe passé de *fingere* qui signifie 'inventer'. » (Fontcuberta 1996, p. 16) Invention, le cinéma l'est. Et il invente aussi. Tout ce qu'il nous donne à voir répond donc déjà au critère de l'utopie, ceci en raison du fait qu'il relève de la fiction. De ce point de vue, il nous est permis d'affirmer que cette société anonyme représentée par l'imaginaire du cinéaste Victor Viyuoh est non seulement fictive, mais renvoie aussi à un *utopos*. C'est-à-dire à un endroit qui se nie lui-même en tant que lieu : un lieu privé de lieu. Quelque chose comme une aporie (a/poros) privée d'issue. (Cauquelin 1999, p. 161) Poser cette société qui nous est donnée à voir comme étant un espace très lointain, qui n'appartient au nôtre, qui se nourrit de sa propre négation, est l'approche descriptive exploitée par ce réalisateur, et qui correspond en tout point à l'usage du terme utopie, plus précisément l'utopie classique. Seulement, ce réalisateur ne rentre pas dans la logique de l'idéalisation.

En effet, le film *Ninah's dowry*, de par sa narration, permet de nous rendre compte que le choix de rendre anonyme l'espace, de faire de la société un « non-lieu », est une manière de construire une pensée ou une logique de l'utopie qui, s'éloignant de l'aspect fantasme, adopte une dimension plutôt réflexive vis-à-vis du bien-être des peuples. Ce film revêt un caractère utopique de par le fait qu'il propose une « description d'un monde imaginaire, en dehors de notre espace ou de notre temps, ou en tout cas, de l'espace et du temps historiques et géographiques » (Ruyer cité par Andreescu 2015, p. 3). Du point de vue alternatif, l'on pourrait donc dire qu'il propose, à travers la fuite de l'héroïne de cet espace, la destruction ou la révision de l'idéologie qui régit ladite société, et par extension, celle de la société existante. Il touche à la fois à l'imaginaire et la structuration de la société. Ce film est donc ce qu'Andreescu appelle une « utopie insulaire ». Il le définit en ces termes :

« L'utopie insulaire peut être considérée comme un espace creux, touchant en même temps à l'imaginaire et à l'organisation de la société, à la fuite et à la construction. Autrement dit, l'utopie couvre un espace du discours dont l'imaginaire représente le milieu et ouvre ainsi un espace de réflexion ou de débat sur l'organisation de la société, plus important encore dans le contexte où la projection peut représenter une alternative pour penser l'histoire et ainsi le futur en opposition à la violence du siècle. » (Andreescu 2015, p. 8)

Cette violence que récuse toute structure de l'utopie. En réalité, « la structure de l'utopie rejette tout moyen légitimant la violence. Pour cette raison, le principal outil de la mentalité utopique est la projection, qui se vit comme une échappatoire à la violence symbolique et physique des totalitarismes ». (Andreescu 2015, p. 9) Ce film s'inscrit donc dans ce que Lewis Mumford cité par Andreescu (Andreescu, 2015, p. 2) nomme « utopie de reconstruction ». En d'autres termes, *Ninah's dowry* revêt un caractère utopique parce qu'il manifeste un réel désir d'apporter des solutions à des préoccupations d'ensemble et visant un projet collectif de société. Il rejoint ici Paul Ricoeur lorsqu'il évoque la « *structure fonctionnelle de l'utopie* ». Car, comme le rappelle si bien Andreescu, « l'utopie a le rôle de créer une place vide et de fonctionner en tant que mécanisme destiné au processus de réflexivité touchant au social et au politique. Ce processus ne peut se déclencher que dans le contexte permissif et ouvert du nulle part, de « l'extra-territorialité, d'une cité fantôme, une rivière sans eau, un prince sans sujets ». ² (Andreescu 2015, p. 3)

Ninah's Dowry renforce et légitimise par la même occasion l'usage de l'utopie ici davantage dans une logique de construction d'une société. Nous remarquons aussi avec Paul Ricoeur que cette « extraterritorialité » proposée par *Ninah's Dowry* a un bénéfice : « De ce non-lieu, une lueur extérieure est jetée sur notre propre réalité, qui devient soudain étrange, plus rien n'étant désormais établi. Le champ des possibles s'ouvre largement au-delà de l'existant et permet d'envisager des manières de vivre radicalement autres. » (Ricoeur 1997, p. 36)

L'imaginaire utopique tel qu'exprimé par le film *Ninah's Dowry* appréhende donc l'utopie comme ce lieu où s'articule une critique entre la réalité présente et le changement éventuellement annoncé. Il nous procure un sentiment particulièrement euphorique de rencontre entre un territoire existant et celui inexistant, respectant ainsi le principe de la non-congruence qui caractérise l'utopie. C'est pourquoi nous convenons avec Gaucher et Touze, que « s'il y a un territoire de l'utopie, c'est celui-là. C'est une zone non physique, non architecturale, mais plastique dans le sens où elle change de forme en fonction du désir de l'inquiétude ou de l'étonnement qui est produit. » (Gaucher, Estelle et Touze, Loïc 2011, p. 7)

L'imaginaire de Victor Viyuoh est utopique en raison du fait qu'il conçoit ou appréhende en fin de compte l'utopie comme « rien d'autre que cette poussée vers – l'appel de – ce qui nous est apparemment étranger et qui pourtant nous parle et que nous pouvons, au demeurant, contribuer à faire parler. » (Mbembe, Achille et Vergès, Françoise 2010, p. 296). Bien que

² La deuxième citation est de Paul Ricoeur dans *Idéologie et Utopie*, 1997, p 36.

nous avons noté que l'imaginaire utopique mis en exergue par ce film sert à proposer des alternatives à ce qui *est* d'une part, et à s'affirmer aussi par moment en adoptant le statut de ce qui *devrait être* d'autre part, il faut remarquer aussi que cet imaginaire utopique dialogue permanemment avec un autre : imaginaire dystopique qui, lui, dilue constamment les ambitions utopiques du premier, ceci en offrant une autre manière de (re)penser les alternatives que propose celui-ci.

IV. Imaginaire dystopique/ dystopie imaginée

L'imaginaire dystopique fait le portrait d'une société marquée par le mal-être de ses citoyens. Il donne en réalité à voir une société qui, comme l'indique Méthot, n'a point pour but le bien-être des populations : « la seule certitude est que la société dystopique n'a pas pour but le bien-être de sa population. La population n'est qu'un facteur devant être considéré dans la gestion de l'Etat. Etat qui n'a pour seul but, il faut le répéter, que de se perpétuer et perpétuer les privilèges de son élite, élite qui devient quantité négligeable 'si l'avenir de la dystopie est en péril. (Méthot 2008, p. 58)

La dystopie s'inscrit dans une logique de rupture ou de contestation de ce que le futur et le présent partage en commun, mise en garde, d'anticipation de la menace. C'est dans la même veine que Claisse trouve que la dystopie relève avant tout d'une logique de prévention d'un danger :

« elle constitue une prise de parole publique face à l'imminence d'un danger. Elle en diffère cependant par la temporalité mise en œuvre : au lieu de reposer sur des séries antérieures, des espaces de calcul, ou autres éléments plus ou moins tangibles appartenant au passé qui permettraient d'anticiper un risque, elle se présente, en quelque sorte, comme son propre précédent déjà survenu. Loin de faire référence à un futur lointain, indéterminé ou situé en dehors du temps, elle mobilise un présent de narration qui installe le lecteur dans un monde ordinaire à vivre ici et maintenant car décrit comme actuel. » (Claisse 2010, p. 2)

C'est dans ce registre que nous situons le film *Ninah's dowry*. La figure de l'héroïne du film est celle d'une rebelle consciente de l'aberration du système social qui leur est imposé (idéologie, lois). Raison pour laquelle elle se met à lutter contre l'idéologie dominante qui régit la société. Cette attitude est typique des fictions dystopiques qui, très souvent, dépeignent des héros qui « dépassent la masse désindividualisée et se mettent à lutter contre l'idéologie dominante. » (Svatošová, 2018, p. 29)

C'est d'ailleurs ce que l'on observe dans *Ninah's dowry*. Le film met en lumière le combat d'une jeune fille prise au piège par un système patriarcal qui est l'idéologie dominante de la société dans laquelle elle vit et qui est aussi savamment entretenue par les pratiques culturelles de ladite société. Intéressant dans le film est l'inaction ou la passivité du reste de la société. Ninah est la seule qui combat, qui s'insurge contre un système violent, dominant, qui lui impose soumission absolue, et qui est incarné par le personnage de Menfi, son époux et par d'autres figures masculines à l'instar de ses frères qui lui demandent de quitter le domicile familial sous prétexte qu'elle n'y a plus droit depuis qu'elle est désormais mariée. La révolte de Ninah fait d'elle donc une personne anticonformiste, inscrivant ainsi l'intrigue du film dans celui des genres dystopiques au sens où le caractérise Svatošová. C'est-à-dire la conception traditionnelle de la dystopie. Selon lui, « les auteurs du genre dystopique fondent en général l'intrigue de leurs œuvres sur le conflit entre le pouvoir étatique exigeant une soumission absolue et des individus anticonformistes qui se distinguent des foules et ne se contentent pas de poursuivre leurs vies en paix si tant est qu'ils soient contraints à se plier aveuglément aux ordres. (Svatošová 2018, p. 31)

Il précise aussi que dans cette conception dystopique, le rebelle (l'individu) « surgit de la masse conforme et entre en conflit avec le régime oppresseur. Bien qu'il finisse par être écrasé par le système invincible, il s'est élevé au-dessus de sa condition humaine et a tenté une sorte de lutte contre les principes corrompus. » (Svatošová 2018, p. 35) Cette réaction que l'on remarque chez Ninah dans *Ninah's dowry*, nous informe déjà sur la nature du système représenté dans ce film. Il s'agit en effet d'un système totalitaire. Il pourrait se confondre à un régime tyrannique, mais il existe une différence fondamentale entre les deux systèmes et Jean-Jacques Wunenburger nous l'explique brillamment. En effet, le système tyrannique, indique-t-il, « implique une personnalisation du pouvoir, la volonté particulière de celui qui s'est emparé du pouvoir, devenant, indépendamment de tout consensus, Raison d'Etat. » Il poursuit : « Dans la tyrannie, l'idée même de volonté générale est caricaturée et détournée de son sens, et ne peut servir au plus que de masque grossier à la soif de puissance privée. De sorte que la tyrannie, quelle que soit la violence de la répression et la terreur de l'oppression, suscite toujours une résistance et une opposition, qui rendent d'ailleurs ce régime passager car, vulnérable. Arrivé par la force, il est souvent chassé par une force contraire. (Wunenburger 1979, pp. 213–214)

A l'inverse, dans le système totalitaire « le pouvoir politique est doté d'une force sans précédent parce que crédité a priori d'une vérité infaillible. » (Wunenburger 1979, p. 214). C'est un système très normalisé. En d'autres termes, le citoyen assujéti au système totalitaire, doit « être maintenu dans la normativité et la conformité, par une force extérieure. Mais celle-ci ne doit pas être localisable, identifiable, et donc rejetée sur un pouvoir personnel tyrannique de crainte de faire naître dans l'Etat une résistance. » Et la force extérieure évoquée par Wunenburger n'est autre que la terreur, cet instrument utilisé nécessaire au système totalitaire et qui lui permet de maintenir captifs ces citoyens. A ce propos, il écrit : « la terreur est donc cette force obscure qui peut s'incarner à travers tout homme, toute situation et qui représente l'interpellation irrationnelle à la soumission au tout de la collectivité et de sa volonté. Son but n'est pas d'assainir une situation de tension politique, mais au contraire de maintenir sans cesse dans l'Etat une tension qui contraigne chacun à se fondre dans le grand Tout. (Wunenburger 1979, p. 218)

La terreur dans ce cas de figure cesse d'être un moyen pour le régime totalitaire, et devient plutôt une fin en soi. Dans un pareil climat, on comprend tout l'état de suffocation dans lequel se trouve Ninah. D'où sa décision de quitter cet espace. Sa fuite peut donc se comprendre comme acte de dissidence, et aussi comme un moyen de se libérer de ce que Slavoj Žižek appelle « violence systémique ». En effet, dans son ouvrage « *Violence: Big Ideas/Small Books* », Žižek distingue deux types de violences : La *violence symbolique-subjective* qui se manifeste dans le langage et la *violence systémique-objective* qui, elle, s'exprime à travers les dysfonctionnements de nos systèmes politico-économiques dont « elle traduit les effets dévastateurs. » (Žižek 2008, p. 8) D'après Donneaud, ce type de violence est vue « comme une perturbation dans l'état « normal » de choses. Aussi, la violence objective est précisément la violence inhérente et consubstantielle à cet état « normal » des choses. » (Donneaud 2011, p. 108) Ce qu'il dit trouve résonance dans les propos de Žižek : « la violence objective est invisible puisqu'elle place la normalité de ce niveau zéro de violence à partir de ce que nous percevons déjà comme subjectivement violent. La violence systémique est par conséquent quelque chose comme la célèbre « matière noire » de la physique, c'est-à-dire la contrepartie excessive d'une violence subjective visible. » (Žižek, 2008)

C'est donc cette seconde forme de violence qui semble se matérialiser dans l'imaginaire dystopique qu'exprime le film *Ninah's Dowry*, en ce sens qu'elle est l'élément qui pousse l'héroïne du film à fuir, à être disjointe par rapport à son espace initial. Pour le premier, nous l'avons évoqué plus haut, la violence du système patriarcal est ce qui la pousse à fuir. Et ce qu'elle vit (l'héroïne) est la conséquence de l'irresponsabilité des politiques et l'échec ou l'incapacité du système à assurer le bonheur des populations. C'est d'ailleurs ce qui justifie le caractère dystopique de ce film.

La narration du film *Ninah's Dowry*, s'articule aussi autour des problématiques de fuite, d'évasion, et d'enfermement. Et toutes ces thématiques sont également exprimées au niveau du récit filmique des imaginaires utopiques et dystopiques abordés dans ce travail, ceci par le biais des effets chorégraphiques de claustration et dilatation de l'espace filmiques ou encore à partir de ce que Massé nomme « formes cinématographiques ouvertes et fermées ». Reprenant l'idée de Naficy (2001) il indique que « l'utopie et la dystopie sont représentées respectivement par des formes cinématographiques ouvertes et fermées ; ces formes sont encodées dans la mise en scène, l'image et la structure narrative, et influent sur l'organisation de l'espace et du temps. » (Massé 2010, p. 55)

Dans les formes fermées ou dystopiques, les personnages ne sont pas libres de leurs faits et gestes, et sont souvent « pris de peur ou de panique. » L'espace-temps de ces films se caractérise par « la claustrophobie et la paranoïa, ainsi que par la discontinuité et la rupture. » écrit Godin (2010, p. 61). Cet ambiance ou atmosphère que décrit Godin, renforce ou tout au moins, amplifie le sentiment de claustrophobie traduit par « des trames narratives conduites par la peur, la fuite. » (Massé 2010, p. 57) Ce climat social dépeint subtilement par le cinéaste, est donc ce qui justifie le « *processus desubjectivation* » du personnage au sens de Bégin.

En effet, Bégin dans son article *L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie*, établit que cette expression existe dans le cinéma contemporain en général et dans le film post-apocalyptique en particulier. Et ce processus *desubjectivation* du personnage est le moyen par lequel « ce dernier se libère de son assujettissement aux grandes représentations théologiques et idéologiques. » (Bégin 2008, p. 142) Ce qui provoque ou favorise les conditions d'une déchéance, caractéristique de l'imaginaire dystopique.

Pour lui, l'imaginaire dystopique provoque un retour au « fait » ; préconise une *éthique*, ou une véritable pensée de *l'ethos*. Cette pensée établit, comme d'ailleurs l'indique Rancière, une « identité entre un environnement, une manière d'être et un principe d'action » (Rancière 2004, p. 146). C'est dans cette logique que Bégin établit une distinction entre imaginaire utopique et imaginaire dystopique. Le premier remplace les faits par une éthique ou morale qui permet d'apprécier et justifier les bienfaits. L'imaginaire dystopique, en revanche, remet les faits en scène tout en leur donnant des attributs comme ceux relevant « d'une *manière d'être et d'agir* dans un espace actuel, « réel », dénué de justifications théologiques et idéologiques. »³ En d'autres termes, c'est en fonction des rapports entre les individus, rapports liés à leur survie, que l'imaginaire dystopique actionne la spatialisation des relations entre ceux-ci. Ainsi, on peut comprendre que l'espace utopique au sens idyllique du terme, se transforme en un espace de la contestation. Non pas de la contestation de l'*existant* ou de ce qui *est*, non plus en tant qu'alternative à ce qui *est*, mais contestataire d'un *espace utopique vécu*, où existe une forme de protestation contre les conditions sociales des personnes qui y vivent. C'est en cela qu'il devient dystopique, car il dévoile les dysfonctionnements, les règles et les structures oppressives, brutales et parfois inhumaines de cet espace devenu « hétérotopique » au sens de Foucault. C'est-à-dire des « contre-emplacements », des espaces utopiques « effectivement réalisées. » (Foucault 2001, p. 1574)

Ninah's Dowry l'illustre à suffisance. Ninah, l'héroïne, se bat contre un système qui la chosifie, qui est d'une violence extrême, qui manque d'humanité, qui l'étouffe. Et ce système est celui qui régule la vie des populations dans cet espace. A la fin du film, Ninah quitte cet espace où elle a failli perdre la vie. La fuite de Ninah donne une autre nature à cet espace. Lui, qui n'avait d'utopie que le fait de n'avoir aucun référent dans le réel, devient en même temps dystopique

³Bégin, R. (2008). L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie. *Cahier Figura*, 149. Volume-8 | Issue-1 | March 2024

car ayant un système hostile et qui individualise au lieu de désindividualiser, qui réprime, oppresse, au lieu de chercher le bien-être des citoyens.

En guise de conclusion de cette étude, il nous paraît tout d'abord important de rappeler la thèse que nous y défendons à savoir : l'imaginaire filmique exprimé à travers le film *Ninah's Dowry* se compose d'un mélange de représentations utopiques et dystopiques de la société. Pour véritablement le déterminer, les champs philosophiques et littéraires traitant de l'utopie et de la dystopie, sont les instruments théoriques utilisés à cette fin. En raison du caractère hautement polysémique de ces deux concepts, la nécessité de préciser notre entendement de ces deux notions était le préalable exigé pour ce travail. Ainsi, dans le cadre de cette étude, l'utopie se définit comme étant une critique de la réalité ou une alternative à celle-ci, car elle n'intervient que pour exprimer son désamour vis-à-vis de ce qui *est*, dénonçant l'incapacité de l'*existant* ou de ce qui *est* à garantir un système permettant l'épanouissement des individus qui le forment. Quant à la dystopie, elle est une vision critique des dysfonctionnements sociaux et ceux des systèmes politiques existants. Elle s'insurge contre les dérives sociales et les systèmes politiques pervers existants, soit à partir d'une approche critique des éléments utopiques sur lesquelles ces dérives sociales et systèmes politiques sont fondés, soit par l'extension imaginative de ceux-ci (conditions et systèmes) dans différents contextes qui mettent en exergue leurs défauts et leurs contradictions. Notons aussi qu'il existe un lien entre ces deux notions. En chaque Utopie est enfouie une dystopie. Selon Yolène Dilas-Rocherieux, ce que l'utopie et la dystopie partagent, c'est bel et bien le désir de montrer les failles du monde empirique. (Dilas-Rocherieux 2000, p. 340) Le premier propose une société alternative à celle du monde réel. Un modèle idéal de société qui s'inscrit comme une contestation de celle existante. Le deuxième, quant-à-lui, accentue les failles d'un système pour le mettre à nu. Toutes deux sont donc fondées, comme l'indique Bellemare-page, « sur le rejet amer du présent et dévoilent au grand jour les craintes suscitées par l'évolution d'une civilisation. » (Bellemare-Page 2010, p. 58). Autrement dit, l'utopie et la dystopie ont une même fonction : celle dite subversive.

L'analyse du film *Ninah's Dowry* met en lumière deux principales tendances. La première est l'imaginaire utopique. Elle est représentée à travers l'anonymat des lieux ou de l'espace que le film nous donne à voir, en usant de « l'exterritorialité » de l'espace dont nous parle Ricoeur. L'anonymat des lieux dans ce film n'est mis en exergue que, parce que, la description de l'espace, ne renvoie à aucun lieu connu ou ayant une référence sur la mappe monde. Ces espaces représentés ou décrits par ce film sont donc quelque part et nulle part. Ce qui nous renvoie à l'ontologie de ce nom propre inventé par Thomas More (*utopia*), et qui veut dire que ce monde n'existe pas. Il s'agit alors d'une fiction, c'est-à-dire une invention. Ce qui répond donc déjà au critère de l'utopie, ceci en raison du fait qu'il relève de la fiction. Poser cette société qui nous est donnée à voir comme étant un espace qui se nourrit de sa propre négation, est l'approche descriptive exploitée par l'auteur, et qui correspond en tout point à l'usage du terme utopie, plus précisément l'utopie classique, car elle renvoie ainsi à un *utopos*, à un endroit qui se nie lui-même en tant que lieu. Seulement, le réalisateur ne rentre pas dans la logique de l'idéalisation. C'est en cela qu'il revêt une dimension utopique.

La deuxième tendance est la dystopie. L'« exterritorialité » de l'espace par le réalisateur est un acte de dissidence. La réalité qu'il nous propose est celle d'une société dystopique caractérisée par les violences, l'oppression, la déchéance de l'autorité politique et même parentale. Dans *Ninah's Dowry*, la violence est l'élément qui pousse l'héroïne à fuir son espace initial. Ce que vit l'héroïne du film est la conséquence de l'échec du système à assurer le bonheur des populations. Ce qui la pousse à la rébellion et provoque donc une individualisation qui est contraire à l'utopie qui, elle, œuvre en faveur de la désindividualisation. C'est donc cette individualisation et cette rébellion, qui d'ailleurs, justifient le caractère dystopique de ce film. L'entrecroisement ou la cohabitation de ces imaginaires utopiques et dystopiques permet de les entrevoir davantage comme un outil ou une méthode aidant à inciter le cinéophile à adopter une attitude de changement. Car, comme le dit Péquignot, « il faut se projeter dans l'avenir pour décrire le chemin qu'on peut ou on veut prendre. Toute la question est d'accepter que ce "peut" ou ce "veut" ne se transforme pas en *doit*, sous peine de faire retomber la politique et la science dans la morale. » (Péquignot 1999, p. 107) Et c'est aussi au cinéma d'y veiller.

BIBLIOGRAPHIE

- [1]. Aldridge, A. (1984). *The scientific world view in dystopia: By Alexandra Aldridge. (Studies in speculative fiction: no. 3)*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- [2]. Andreescu, I. (2015). Saisir le « non-lieu » : usages utopiques de l'île dans la littérature européenne d'après-guerre. *Itinéraires*. Advance online publication. <https://doi.org/10.4000/itineraires.2747>
- [3]. Augé, M. (2015). *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité. La librairie du XXIe siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- [4]. Azarian, V., Fendler, U., & Mbaye, A. C. (Eds.). (2018). *L archéologie du futur: cinémas africains et utopies: Archeology of the future: African cinemas and utopias*. München: AVM.edition.
- [5]. Balasopoulos, A. *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*.
- [6]. Bégin, R. (2008). L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie. *Cahier Figura*, 19.
- [7]. Bellemare-Page, S. (2010). Dystopie et spectre du totalitarisme dans *Le Monde selon Gabriel*, d'Andreï Makine. *Hors Série N°2*, (2), 55–62. Retrieved from <<http://revuepostures.com/fr/articles/bellemare-page-hd2>>
- [8]. Bellemare-Page, S. (2010). Dystopie et spectre du totalitarisme dans *Le Monde selon Gabriel*, d'Andreï Makine. *Hors Série N°2*, (2), 55–62. Retrieved from <<http://revuepostures.com/fr/articles/bellemare-page-hd2>>
- [9]. Booker, M. K. (1994). *Dystopian literature: A theory and research guide*. Westport (Conn.) etc.: Greenwood Press.

- [10]. **Buignet, C.** (2009). Les Non-Lieux Photographiques De Joan Fontcuberta, Au Service D'un Renversement De L'utopie. *Le Mirail*, 185–198.
- [11]. **Cauquelin, A.** (1999). *Lieux et non-lieu de l'art contemporain*. *Quaderni*, 40(1), 159–167. <https://doi.org/10.3406/quad.1999.1434>
- [12]. **Claisse, F.** (2010). Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace.
- [13]. **Desroche, H.** (1973). *Sociologie de l'espérance* (Calmann-Lévy). Paris.
- [14]. **Desroche, H.** (1984). *Utopie et utopies*. Paris,: Encyclopaedia uniuersalis.
- [15]. **Dilas-Rocherieux, Y.** (2000). *L'utopie ou la mémoire du futur: De Thomas More à Lénine, le rêve éternel d'une autre société*. Paris: Robert Laffont.
- [16]. **Donneaud, A.** (2011). *Rêves d'apocalypse: place et fonction des récits eschatologiques dans le cinéma contemporain*. (n° 139 |), pages 103 à 117.
- [17]. **Doytchinov, S.** (2015). *Dystopie en mouvement : histoire de la violence cyclique en trois actes*.
- [18]. **Fontcuberta, J.** (Ed.) 1996. *Introduction du catalogue Réels, Fictions, Virtuel des 27èmes Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*.
- [19]. **FOUCAULT M.**, 2001a, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard (Quarto), 1735 pages. DOI : 10.3917/empa.054.0012
- [20]. **Gaucher, E. et Touze, L.** (2011). Danse et Utopie: Lieux et Non-Lieux. *Europa*, 6–7.
- [21]. **Godin, C.** (2010). *Sens de la contre-utopie*. *Presse Universitaire De France/"Cite"*, 2(42), 61–68. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-cites-2010-2-page-61.htm>
- [22]. **Guertin, M.** (2000). *La contestation dystopique: étude sur les rapports entre l'utopie, l'idéologie et la dystopie*.
- [23]. **Kumar, K.** (1991). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Blackwell.
- [24]. **Levitás, R.** (1990). *The concept of utopia*. New York, London: P. Allan.
- [25]. **Loty, L.** (2011). L'optimisme contre l'utopie: Une lutte idéologique et sémantique, 65–81.
- [26]. **Massé, J.** (2010). *Écriture migrante et cinéma accentué au Québec : L'exil dans l'œuvre de Marilú Mallet*. Université de Montréal, Montréal.
- [27]. **Mbembe, A. et Vergès, F.** (2010). Échanges autour de l'Actualité du Postcolonial. In N. Bancel, F. Bernault, P. Blanchard, & V. Amiraux (Eds.), *Cahiers libres. Ruptures postcoloniales: Les nouveaux visages de la société française* (pp. 293–308). Paris: Découverte.
- [28]. **Méthot, B.** (2008). *Redéfinition du concept d'utopie et des termes qui lui sont étymologiquement apparentés*. (Mémoire de Maîtrise). Université de Montréal, 04/09/2008.
- [29]. **Péquignot, B.** (1999). *Karl Marx : l'utopie, la raison et la science*. *Quaderni*, 40(1), 97–111. <https://doi.org/10.3406/quad.1999.1430>
- [30]. **Rancière, J.** (2004). *Malaise dans l'esthétique*. La philosophie en effet. Paris: Galilée.
- [31]. **Ricœur, P.** (1984). L'idéologie et l'utopie: Deux expressions de l'imaginaire social. *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, 2(1), 53–64. <https://doi.org/10.3406/chris.1984.940>
- [32]. **Ricœur, P.** (1997). *L'idéologie et l'utopie*. *La Couleur des idées*. Paris: Éd. du Seuil.
- [33]. **Svatošová, E.** (2018). Les éléments dystopiques dans le roman Soumission de Michel Houellebecq (mémoire de licence,). Univerzita Karlova.
- [34]. **Wunenburger, J.-J.** (1979). *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. *Encyclopédie universitaire*. Paris: J.-P. Delarge.
- [35]. **Žižek, S.** (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Big ideas. New York: Picador.