

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art

Thèse de doctorat
Arts et sciences de l'art – Mention Arts plastiques

LES ZOMBIES ET LE VISIBLE : CE QU'IL EN RESTE

Une pratique artistique de la hantise cinématographique

Karim Charredib

Sous la direction de Monsieur le Professeur Richard Conte

Soutenue publiquement le 29 mars 2013

Membres du jury :

Madame Suzanne Liandrat-Guigues
(Professeure en Études cinématographiques à l'université Paris 8)

Monsieur Olivier Schefer
(Maître de conférence HDR en Esthétique à l'université Paris 1)

Monsieur Christophe Viart
(Professeur en Arts plastiques à l'université Rennes 2)

Remerciements

Je tiens ici à remercier mon directeur de thèse, Richard Conte, qui m'a suivi et largement soutenu depuis la maîtrise, et qui m'a permis de faire cette thèse. Mes parents, Rachid Charredib et Sylviane Frasnier, pour leur soutien, patience et réconfort tout au long de l'écriture de cette thèse ; Suzanne Liandrat-Guigues, Olivier Schefer et Christophe Viart, qui m'ont fait l'honneur d'être les membres de mon jury ; Anna Guilló pour sa lecture, ses conseils et ses références éclairées ; Christèle Couleau pour sa relecture détaillée et salvatrice ; Jérôme Deneubourg pour sa relecture ; Vanessa Sylvanise, pour ses références philosophiques et sa relecture ; Olivier Schefer, encore, pour ses références artistiques et philosophiques et nos passionnantes discussions autour des zombies et autres revenants ; pour ses références cinématographiques pointues sur le cinéma redneck, Maxime Lachaud. Et tous les amis qui, de près ou de loin, ont participé à la réalisation de mes œuvres. Qu'ils en soient tous ici chaleureusement remerciés.

SOMMAIRE

FABRIQUER DU ZOMBIE	5
PROLOGUE : <i>LES MORTS AUX TROUSSES</i>	24
I. LE CORPS ET L'HORREUR : DE LA FRAGMENTATION À LA RÉVOLTE DE LA CHAIR	29
A. INTÉRIORISER L'HORREUR	29
B. LA DOMINATION DU REGARD	50
C. LA RÉSISTANCE DU CORPS	74
II. HANTER LE CINÉMA	94
A. L'ART DE RANIMER LES MORTS	94
B. LE CINÉMA AMÉRICAIN ET LE MAL : LA SITUATION INITIALE	110
C. POLLUER L'IMAGE : <i>EVENT HORIZON</i>	133
D. DÉVORER LE RÉEL	205
III. LE MAL INTÉRIEUR : LE MANQUE DE VOLONTÉ	238
A. LE VIDE ET LA TRISTESSE	238
B. ÉLOGE DE LA DÉMOTIVATION	267
IV. QUAND IL NE RESTE PLUS QUE DES IMAGES	323
A. REMPLIR LE MONDE PAR DES IMAGES : FALSIFIER LE MONDE	323
B. FUIR LE VISIBLE / LE RÉEL ABANDONNÉ	338
C. MÉDIAS ANTHROPOPHAGES	355
D. VOIR CE QU'IL RESTE PAR SES IMAGES	372
LE MONDE COMME UN MAUVAIS FILM (ÉPILOGUE) : VERS UN ART DU PAYSAGE HANTÉ	390
ANNEXES	399
BIBLIOGRAPHIE	400
INDEX DES RÉALISATIONS	431
INDEX DES NOMS CITÉS	432
INDEX DES ŒUVRES CITÉES	440
TABLE DES MATIÈRES	447

« S'il est difficile de parler de soi-même, il est encore plus difficile de parler de ses propres œuvres »¹.

¹ Michelangelo Antonioni, *Écrits* [1994], Éditions Images moderne, coll. « Inventeur de formes », Paris, 2003, p. 19.

FABRIQUER DU ZOMBIE

« *The Dead Walk Among Us !* »²

La crise du sujet moderne

« Je choisis la vie, j'en jubile à l'avance. Je vais devenir comme vous : le boulot, la famille, la super télèche, la machine à laver, la bagnole, la platine laser et l'ouvre-boîte électrique, la santé, le cholestérol, une bonne mutuelle, les traites, la baraque, le survêt, les valises, les costards trois-pièces, le bricolage, les jeux télé, le Mcdo, les mômes, les balades en forêt, le golf, laver la voiture, tout un choix de pulls, les Noëls en famille, les plans d'épargne, les abattements fiscaux, déboucher l'évier, s'en sortir, voir venir, le jour de sa mort. »³



Fig. 1 : Bienvenue à Zombieland (*Zombieland*, Ruben Fleischer, 2009)

Depuis 1968 et *La Nuit des morts-vivants* (*Night of the Living Dead*) de George Romero, les zombies postmodernes anéantissent les institutions des démocraties néolibérales que sont par exemple la famille, l'armée, les religions, l'économie de marché et bien sûr la consommation. Inconscients du monde qui les entoure, sans but, sans motivation (hormis le désir pour la chair avoisinante), sans progrès ni vision du futur, les zombies représentent le cauchemar d'une société basée sur la valeur d'échange (les morts n'ont plus de valeur), faisant ressurgir une violence et une idiotie qui seraient cachées au fond du monde qui est le nôtre, sa mécanique secrète. Le zombie serait l'image parfaite de la crise du sujet moderne, en ce que ce sujet a la sensation de perdre toute maîtrise sur son environnement (à travers l'ensemble

² « Les morts marchent parmi nous », accroche de l'affiche du film *White Zombie* (1932, Victor Halperin).

³ « *I'm moving on, going straight and choosing life. I'm looking forward to it already. I'm gonna be just like you: The job, the family, the fucking big television, the washing machine, the car, the compact disc and electric tin opener, good health, low cholesterol, dental insurance, mortgage, starter home, leisure wear, luggage, three piece suite, DIY, game shows, junk food, children, walks in the park, nine to five, good at golf, washing the car, choice of sweaters, family Christmas, indexed pension, tax exemption, clearing gutters, getting by, looking ahead, the day you die.* », Rent-boy (interprété par Ewan McGregor) dans *Trainspotting* (1996, Danny Boyle). [Doublage français. Pour la suite, les citations de film, sauf mention, proviennent des traductions officielles.]

des crises politiques et économiques qui frappent et structurent les démocraties) et son avenir. Ainsi par exemple, dans le générique de *Bienvenue à Zombieland* (*Zombieland*, Ruben Fleischer, 2009) [Fig. 1], monté sur la chanson de Metallica « *For Whom the Bell Tolls* »⁴, les zombies sont des corps projetés, violentés, ensanglantés qui détruisent les codes et valeurs du monde contemporain et repoussent les humains hors-champ : dans le ralenti, ici une mallette pleine de dollars qui n'intéresse plus personne ; le pique-nique familial père/fils qui tourne à la session survivaliste ; la prison et son ordre renversé ; le mariage qui vire au repas anthropophage, etc. Repliés sur eux-mêmes, ils incarnent un processus social totalement déstructuré, défiguré, un maelström monstrueux qui prend vie alors qu'il ne le devrait pas, caricaturant et dévorant l'idée positiviste que la démocratie néolibérale serait la fin et le but de l'histoire, soit un mode de vie indépassable. Francis Fukuyama par exemple, dans *La Fin de l'histoire et le dernier homme* (1992), reprend la thèse hégélienne de la fin de l'histoire en s'inspirant de Nietzsche et de Kojève⁵. La fin de l'histoire, ce n'est pas la fin de la succession des événements mais l'aboutissement d'une quête. L'homme aurait trouvé dans le libéralisme (politique et économique), dans la démocratie libérale quelque chose d'indépassable : la découverte de principes fondamentaux, ce vers quoi tendait l'histoire (une vision du progrès comme « similitude améliorée »⁶, construction par simples étapes successives qui faisait déjà horreur à Claude Lévi-Strauss). C'est l'homme qui découvre des conditions de vie, sociales et politiques, sur lesquelles il ne peut revenir, la reconnaissance de certains droits fondamentaux

⁴ Traduction : « Pour qui sonne le glas », 1985.

⁵ Déjà, Alexandre Kojève, dans une note à la seconde édition d'*Introduction à la lecture de Hegel* écrit que la société de consommation américaine est le lieu de la fin de l'histoire et de l'homme : « J'ai été porté à en conclure que l'*American way of life* était le genre de vie propre à la période post-historique, la présence actuelle des États-Unis dans le Monde préfigurant le futur "éternel présent" de l'humanité toute entière. Ainsi, le retour de l'Homme à l'animalité apparaissait non plus comme une possibilité encore à venir, mais comme une certitude déjà présente. », Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* [1947], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1992, p. 436-437. La fin de l'Homme, c'est l'homme qui ne progresse plus, seulement un être vivant « qui reste en vie en tant qu'animal qui est en accord avec la Nature ou l'être donné » (p. 435).

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire* [1952], Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », Paris, 1968, p. 84 : « le progrès n'est pas fait à l'image confortable de cette "similitude améliorée" où nous nous cherchons un paresseux repos, mais [...] il est tout plein d'aventures, de ruptures et de scandales [afin de] préserver la diversité des cultures dans un monde menacé par la monotonie et l'uniformité ». Dans son texte, il met en garde contre le concept de « civilisation mondiale » comme « forme creuse » et vide de sens (p. 76).

comme la liberté de culte et la liberté politique. La démocratie libérale serait l'aboutissement de l'humanité, sa forme de gouvernement la plus rationnelle (une vision critiquée par Derrida, en 1993, dans *Spectres de Marx*), niant toute autre possibilité de politique – au sens de vivre ensemble –, vitrine d'un capitalisme parfois ravageur. Le monde est ainsi pris dans une stagnation mortifère, un ennui mortel et monotone que suggère ici le ralenti extrême du générique de *Bienvenue à Zombieland*, qui pétrifie le monde. « Le sommeil de la raison produit des monstres » écrivait Goya sur son eau-forte de 1797, et si les monstres sous la forme zombie sont plus que présents actuellement (au cinéma, dans les jeux vidéo, la littérature, les *flashmobs*, dans l'actualité même), c'est que cette stagnation politique inciterait peut-être à l'acédie et à la somnolence, conséquences d'une conscience qui perd toute accroche avec le réel : « La conscience, fonction différentielle, est organisée pour percevoir les changements, le discontinu. Elle est véloce et volatile, preste et agile, et se porte vers des objets qui peuvent entrer en résonance avec son agilité. Lorsqu'elle trouve à l'extérieur ces rythmes synchroniques, elle est captivée. Mais lorsque le monde extérieur ne lui offre pas ces changements qui la captent, elle ne peut plus que, comme par devers elle et à l'extrême pointe de l'asphyxie et de l'anéantissement, percevoir l'absence de changement. »⁷ En effet, la somnolence et les troubles de l'hypersomnie s'insinuent dans le monde du travail comme ils s'insinuent dans le cerveau et situent l'humain dans un monde trouble entre la veille et le sommeil. Depuis le XIX^e siècle, l'éclairage artificiel et l'organisation de la vie en trois-huit perturbent l'organisme et le cycle circadien. Au travail, la pensée s'envole, vagabonde et on pique du nez : les informations du monde n'ont plus un accès suffisant pour être analysées par le cortex cérébral. L'automatisation a fait de l'homme le surveillant de la machine et la répétition rend le monde monotone puisque les machines sont de plus en plus performantes. Rester vigilant avec de moins en moins d'interactions devient difficile car plus on réduit sa responsabilité, plus l'homme s'endort⁸. Bref, dans la séquence de *Bienvenue à*

⁷ Gaëlle Jeanmart, « Acédie et conscience intime du temps », *Bulletin d'analyse phénoménologique* vol. 2, n° 1, janvier 2006, p. 23.

⁸ *Somnolence. Quand le cerveau n'en fait qu'à sa tête*, documentaire de Maryse Bergonzat, coproduction ARTE France/Quark Productions/CNRS Images, 2012.

Zombieland, et de manière étonnante, les zombies remettent pour ainsi dire, tout ça en mouvement⁹.

En refusant de rester allongés, les morts-vivants incarnent la transgression et c'est le corps qui semble prendre le dessus sur l'âme en vacance par le soulèvement des cadavres. Dans ce refus de rester immobile tout en étant absent au monde (somnolent, mort ou idiot), le corps du mort-vivant fait acte de résistance. C'est cette résistance du corps que je souhaiterais aborder et figurer (résistance qui prend acte dans le territoire de l'imaginaire). Les corps meurtris des zombies questionneraient le monde contemporain, ils seraient des corps traversés par un ensemble de répressions et de tensions sociales qui à force d'accumulation se manifesteraient soit par la catatonie, soit par l'hystérie. C'est ce qu'écrivaient déjà en 1972 Deleuze et Guattari eux-mêmes, dans *L'Anti-Œdipe*, lorsqu'ils déclaraient que le zombie est le seul mythe moderne, c'est-à-dire le seul mythe du capitalisme du XX^e siècle à la mort, disent-ils, immanente, faisant de l'individu un être contraint par les répressions sociales diverses qui structurent le monde plutôt que par le complexe œdipien : « La mort immanente, diffuse, absorbée, tel est l'état que prend le signifiant dans le capitalisme, la case vide qu'on déplace partout pour boucher les échappées schizophréniques et faire garrot sur les fuites. Le seul mythe moderne, c'est celui des zombis – schizos mortifiés, bons pour le travail, ramenés à la raison. »¹⁰

Hanter

À travers le rapport déceptif des zombies à la résistance, cette thèse en arts plastiques essaie d'explorer les concepts et les figures de la revenance et de la hantise entre le politique et l'esthétique, c'est-à-dire dans leur rapport au monde et à l'image. Pratiquer la hantise et la revenance, non pas comme un artiste spirit – que ce soit un voyant (dans les boules de cristal ou le marc de café) ou un jeteur de sort/marabout –, c'est-à-dire la hantise comme phénomène et croyance mais penser, comme Jacques Derrida, la hantise comme une philosophie (*Spectres de Marx*), mieux, une éthique comme le propose Jean-Luc Nancy :

⁹ Et si les zombies peuvent aussi être vus comme des êtres post-historiques (figés et tétanisés dans la permanence de la fin de l'histoire), c'est sans compter le principe d'accumulation. Les corps s'entassent et remplissent l'espace jusqu'à saturation, une saturation qui revient et reflue comme une onde de choc.

¹⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie I. L'Anti-Œdipe* [1972], Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1973, p. 401.

« Ce qui hante, selon l'étymologie ancienne, c'est ce qui habite, ou encore, selon l'étymologie plus savante, ce qui ramène à l'étable, au repère et au foyer. Hanter est de la famille de *Heim*. La proximité de l'impératif pourrait bien être l'*Un-heimlichkeit* qui hante notre pensée, son inquiétante étrangeté, qui n'inquiète que parce qu'elle est si proche, si prochaine dans son étrangeté. Mais ramener au séjour familial, c'est encore ramener à l'ethos. L'enjeu n'est autre que celui de l'éthique – non cependant au titre d'une science ou d'une discipline, et pas non plus au titre d'un sens ou d'un sentiment moral, mais au titre, précisément, d'une hantise »¹¹.

Hanter, certes, mais quoi, puisqu'une hantise s'inscrit forcément dans un lieu ? Le cinéma à l'évidence. Le cinéma, s'il n'est pas ma pratique directe, est mon champ d'expérimentation et de manipulation, mon terrain de jeu puisque le cinéma, et notamment le cinéma américain, fait partie de ces mythologies modernes qui ont accompagné le XX^e siècle, avec ses situations, codes, représentations, morales et autres figures imposées. Nombre d'artistes s'y sont déjà intéressés, aussi bien dans l'éloge que dans le rejet, et ont tissé des liens de plus en plus forts avec le cinéma comme Martin Arnold, Cindy Sherman ou Éric Rondepierre. Le cinéma parce que les images produites par le cinéma sont ancrées dans l'inconscient et l'imagerie collectifs des spectateurs. C'est une mémoire que nous partageons tous, qui a même infiltré l'intimité des maisons à travers l'écran de télévision. C'est donc toute la grammaire du cinéma qui sera à l'étude sous l'angle du mort-vivant : du personnage principal au second rôle, de la perspective saturée du décor au hors-champ qui peut s'avérer mortel. La pratique de cette thèse est donc référentielle, proche parfois du détournement, ce geste prôné par les situationnistes qui voyaient dans le cinéma la meilleure matière à détourner¹². Mais pour détourner, pour modifier le sens, il faut d'abord comprendre le contexte. La pratique de cette thèse serait donc à envisager comme une pratique contextuelle, où le lieu de l'œuvre serait le cinéma lui-même. Un geste créateur, comme celui de polluer l'espace cinématographique américain que je mets en place dans mon œuvre, n'a de sens que si on comprend le dit espace

¹¹ Jean-Luc Nancy, *L'Impératif catégorique*, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », Paris, 1983, p. 10-11.

¹² « C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté. », Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Œuvres*, édition établie par Jean-Louis Rançon et Alice Debord, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2006, p. 226-227.

cinématographique américain, sa construction historique, mythologique et politique. Quel autre lieu que le cinéma pour parler de revenants ?

Pourquoi les zombies ?

Pourquoi choisir de mettre en scène des zombies ? D'abord, le vampire et son romantisme sont aussi poussiéreux que la noblesse qu'il représente (le « comte » Dracula), et à l'heure des technologies actuelles, la cryptozoologie éradique toute possibilité du monstre comme erreur de la nature, tandis que les extraterrestres sont toujours aussi silencieux ou dans le meilleur des cas, réduits à l'état de probabilité de bactéries sur Mars. Face à cela, la première hypothèse de cette thèse est que les zombies sont la figure majeure du XX^e siècle, siècle monstrueux par bien des aspects. La crise du sujet moderne, comme on l'a vu, ce sont les zombies qui la cristallisent, l'été 2012 a bien montré l'engouement pour les zombies suite à la concordance de certaines attaques, dont le cas extrême du « zombie » de Miami, au point que l'agence fédérale américaine *Centers for Disease Control and Prevention* a dû communiquer officiellement pour nier les rumeurs d'une possible contamination zombie en cours sur le continent américain¹³. Un engouement parce que les zombies sont des monstres communs, familiers comme dans le générique de *Bienvenue à Zombieland* : famille, collègues, amis, etc. Les zombies sont aussi la *lower class* de la monstruosité : « Je dis souvent que les zombies sont des monstres à col bleu »¹⁴ déclare George Romero, le cinéaste des zombies. L'éthique de la hantise est ici l'éthique du visible, une question de visibilité politique, les zombies

¹³ « Le CDC ne recense aucun virus ou circonstance qui pourraient réanimer les morts (ou qui produirait des symptômes de type zombie ») / « *CDC does not know of a virus or condition that would reanimate the dead (or one that would present zombie-like symptoms)* », David Daigle, porte-parole de l'agence fédérale américaine *Centers for Disease Control and Prevention*. Déclaration officielle de l'agence fédérale américaine *Centers for Disease Control and Prevention* suite à la rumeur d'épidémie d'attaques zombies, notamment avec le cas de Miami. Cité dans Andy Campbell, « *Zombie Apocalypse: CDC Denies Existence of Zombies Despite Cannibal Incidents* », article publié le 1^{er} juin 2012 sur le site *Huffingtonpost.com*, consulté à l'adresse : http://www.huffingtonpost.com/2012/06/01/cdc-denies-zombies-existence_n_1562141.html?ncid=edlinkusaolp00000003&ir=Politics. (Je traduis).

¹⁴ « *I often said that zombies are the blue-collar monster* », George A. Romero, interview réalisé par Peter Keough, *George A. Romero. Interviews* (dir. Tony Williams), University Press of Mississippi, coll. « *Conversations with Filmmakers Series* », Jackson, 2011, p. 174. Entretien originellement publié dans *The Boston Phoenix*, 6-8 mai 2010. (Je traduis).

pourris se montrent et font barrage, c'est leur force. Quand on parle de hantise, on pense aux fantômes, à la fois visibles et invisibles, transparents et opaques. On les voit un peu, mais on voit surtout à travers eux. Ils se manifestent, assez pour troubler mais pas assez pour tout changer. Le zombie, lui, est totalement opaque. Tellement opaque qu'il en est vulgaire, repoussant, simple. Pure matière infranchissable. C'est pour cela que je l'ai choisi car les zombies, dans l'imaginaire, vont jusqu'au bout, même au point de dégoûter, même au point d'être risibles et ridicules. Les zombies assimilent la hantise à une occupation de l'espace non plus dans les murs, mais en plein milieu de la pièce, en plein milieu de l'espace public : les zombies errent dehors, que ce soit sur les parkings de supermarchés ou les parcs d'attractions, ou encore devant Wall Street. Avec les zombies, le changement est irrémédiable car il faut faire avec, on ne peut pas faire semblant de ne pas les voir, comme le héros du *Horla* de Maupassant qui tente de se convaincre qu'il est seul, que tout va bien.

Ma pratique travaille ainsi sur le mode de la persistance, du retour incessant et de l'envahissement, de la ligne et du mur (barrage), proposant une forme de résistance. Le zombie est un mort qui refuse d'obéir aux lois de la nature et devient cet être duel, à la fois mort et vivant, humain et monstre, qui sert de passeur entre les deux mondes. Il est ce trop plein d'horreur qui transpire par les pores de la terre, qui ne se laisse pas disparaître « *ashes to ashes, dust to dust* ». Nostalgie, regret et refoulement sont à l'œuvre dans cette chair sans qualités qui revient, incarnation de ce qui doit rester caché, de ce qui doit partir et qui pourtant ressurgit en pleine lumière. Les revenants dévoilent lentement mais inexorablement l'envers du décor et délimitent une nouvelle topographie, déplacent les seuils et les frontières convenus : entre morts et vivants, entre visible et caché (sous la terre), entre champ et hors-champ. Les limites de l'espace et du corps sont mises à l'épreuve.

Les préoccupations esthétiques ont une signification politique. Il s'agit donc dans cette thèse de penser plus globalement le monstre et le fantastique dans le contexte politique au sens propre du terme : c'est la perturbation d'une situation, la rupture d'un système et d'une logique qui est visée par la simple apparition du monstre dans la diégèse. C'est la défaillance du réel, de sa banalité, que souligne plus globalement le genre fantastique, son absurdité qui frappe soudainement au visage comme une tarte à la crème dans une comédie *slapstick*. Le monstre, le fantastique, en tant que parasite, en tant qu'invité non attendu, oblige le monde à se repenser, à repenser son système et ses normes s'il ne veut pas disparaître dans une banale apocalypse. Et puis, ce monstre qu'est le zombie n'est absolument pas manichéen au sens

entendu dans le langage courant, il n'est pas d'un côté ou de l'autre. Ni tout à fait prédateur (bien qu'il tue), ni tout à fait victime (bien qu'il soit mort), il est à la hauteur de la complexité du monde contemporain où nous sommes tous pris dans un même engrenage infernal. Cette thèse abordera donc le zombie sous différents aspects.

Dans cette thèse, cette redéfinition des limites et des normes transforme l'image et l'univers filmiques en ce que l'on pourrait nommer des « limbes filmiques » par des actions simples dans et sur l'image cinématographique : envahissement, contamination, pourrissement, corruption, dévoration, prolifération, raréfaction. L'action réduite des zombies qui errent dans la villa Savoye en est un exemple (*Them!*). L'image du cinéma devient le lieu des restes, ceux que l'on a abandonnés, ceux qui doivent rester dans l'ombre, derrière les stars, et qui restent dans le fond de l'image, idiots. Ils revisitent, tels de tristes touristes, la mythologie du cinéma, soit sous la forme du collage et de la dévoration du monde (série *Event Horizon*), soit de l'envahissement du champ et de son pourrissement (installation vidéo *Them!*) ou encore celle de l'errance du second couteau (*The Ballad of Frank Poole*). Mais c'est aussi le décorticage du visible et de la mort du langage (le démontage vidéo, comme l'installation vidéo *Dialogues* qui confronte le champ et son contrechamp pour un dialogue disjoint), ou bien le faux raccord, principe actif du zombie (mort et vivant : le faux raccord par excellence) que l'on trouve dans l'installation vidéo *Herbert West, réanimateur*.

Les zombies que je mets en scène sont ainsi protéiformes. En tant que créateur, je m'approprié cette figure. Cela peut provoquer l'ire des spécialistes de zombies, mais certains de mes zombies ont des états d'âme par exemple, ils pensent. Ce n'est pas nouveau, déjà en 1980, Umberto Lenzi faisait courir ses zombies dans *L'Avion de l'apocalypse (Incubo sulla città contaminata)* tandis que Stuart Gordon, adaptant Lovecraft, les faisait parler dans *Re-animator* (1985). Dans les descriptions mêmes qui nous viennent des récits d'anthropologues partis en Haïti ou en Afrique, il existe des variations d'un lieu à un autre : par exemple Alfred Métraux (*Le Vaudou haïtien*) nous décrit un zombie qui parle et mange. Dans *Le Mort-vivant (Dead of Night, 1974, Bob Clark)*, le zombie parle, pense et planifie sa vengeance, de même dans l'épisode de la série *Masters of Horror, Vote ou crève (Homecoming, 2005, Joe Dante)*, où les zombies prennent part à l'élection américaine, portant littéralement la voix des morts en Irak. Parmi tous ces possibles de la représentation du zombie, je prendrai comme dénominateur commun le phénomène simple du retour altéré en chair, un retour dans un corps corrompu et décevant. Protéiformes donc, de la masse informe et lente (*Them!*) au

corps démembré et vivace (*Herbert West, réanimateur*) en passant par le mort bavard et mélancolique (*The Ballad of Frank Poole*). La figure du touriste, par exemple, sera aussi convoquée bien qu'il ne soit pas à proprement parler, disons plutôt techniquement, un mort-vivant. Le zombie sera un fil conducteur, un outil, et je pense à l'artiste Aernout Mik dont on a écrit qu'il « est un observateur des comportements humains. L'uniforme, le mannequin, le robot, ce sont ses outils de chercheur. »¹⁵ C'est dans cette logique de recherche que j'aimerais me placer. Le zombie est une matière que je modèle pour étudier le cinéma d'un point de vue de plasticien.

Une pratique sous influence

Avec la pratique de la hantise, je revisite le cinéma et je chercherai à penser le cinéma sous l'angle du zombie avec l'hypothèse, l'intuition, que le zombie a été un chaînon manquant du cinéma et qu'il ne faut pas ne pas voir les revenants au fond des images, dans les bas-fonds des structures de l'image et de la morale du cinéma. Du héros burlesque maladroit au héros classique, du loser au héros démoralisé et démotivé de l'après-guerre, le zombie met en tension des crises, des ratés de la narration et c'est ainsi que je l'envisage dans ma propre pratique. Pour cela, cette thèse fera une grande part à l'histoire du cinéma à travers l'outil de l'analyse filmique. Des séquences prélevées de film en film, que je coudrai parfois avec des raccourcis monstrueux, car cette histoire fait aussi, en quelque sorte, partie de mon œuvre. C'est une histoire personnelle que je tisse ici car au final, mon travail s'approprie la mythologie du cinéma pour la transformer. La thèse prend parfois la forme d'une étude cinématographique personnelle, issue de ces rapprochements, de captures d'image (les saisies de film seront nombreuses et la thèse abondamment illustrée). Cette histoire du cinéma me permet de « passer un peu à côté » de ma pratique pour mieux la faire vivre. À travers et par l'analyse de films, je souhaite découvrir ce qui se trouve dans mon travail, ses questionnements, hésitations, influences, un long chemin fait de multiples détours. Je me servirai du cinéma pour tisser une narration à travers mes réalisations pleines de références,

¹⁵ « [...] he's an observer of human behavior. The uniform, the mannequin, the robot, these are his researchers tools. », Frédéric Paul, « *Confusing Sensations* », trad. en anglais Brian Holmes, *Post-Nature. Nine Dutch Artists*, Biennale di Venezia 2001 (dir. Jaap Guldmond et Marente Bloemheuvel), Stedelijk Van Abbermuseum/Nai Publishers/Mondrian Stichting Foundation, Eindhoven/Rotterdam/Amsterdam, 2001, p. AM – VI.

emprunts, citations, et clichés, ce qui en fait sans doute une pratique un peu « cannibale », avalant et recyclant toutes ces images. Le cinéma qui me préoccupe étant principalement américain, je reviendrai sur plusieurs événements historiques du pays qui me semblent capitaux pour l'émergence de la créature dans le champ cinématographique. Je m'appuierai pour cela sur les études, entre autres, de Thomas Elsaesser, Gilles Deleuze, Jean-Baptiste Thoret, Olivier Schefer ou encore Hervé Aubron.

Deuxième influence, et pas des moindres : Haïti, là où les zombies se sont relevés. Parce qu'ils sont issus d'une culture bien spécifique, je ne pourrai faire l'impasse sur le vaudou et l'histoire d'Haïti dans ses rapports à l'économie mondiale (l'esclavage). Pour faire comprendre comment je m'approprie la figure du zombie, je reconstituerais dans le premier chapitre un historique du mort-vivant dans la construction du monde moderne, notamment à travers le corps démembré. C'est une lente conquête vers la liberté que je cherche à mettre en valeur avec le mort-vivant, d'Haïti au monde occidental et au cinéma, du galvanisme au fordisme, et la fin de ce chapitre conduit au début de ma pratique des zombies.

Arts plastiques et cinéma

De fait, le travail présenté ici s'inscrit dans l'histoire des rapports entre arts plastiques et cinéma que l'on a évoqué plus haut. Il y a d'abord la posture difficilement identifiable du cinéma dit « expérimental », dont Dominique Noguez, à juste titre, raye la mention « expérimental » sur la totalité de son ouvrage. Et effectivement, entre le film de SF *Abattoir 5 (Slaughterhouse 5)*, 1972, George Roy Hill et *At Land* (1944) de Maya Deren, il y a peu de différence. Mais pensons aussi à tous ces artistes qui utilisent le cinéma comme sujet et modèle (Cindy Sherman [*Untitled Film Stills*], Alex Prager [*Film Stills*], Pierre Huyghe [*Remake*]), comme matériaux (Éric Rondepierre [*Les Trente étreintes*], Douglas Gordon [*24 Hour Psycho*], Pierre Bismuth [*Link*]), ceux qui font du cinéma exposé (Mark Lewis [*Two Impossible Films*], Matthew Barney [le cycle *Cremaster*], Eija-Liisa Ahtila [*If 6 was 9*], Melik Ohanian [*Seven Minutes Before*]) mais aussi ceux dont l'œuvre est parfois empreinte d'une certaine américanité comme David Claerbout avec *Vietnam, 1967, Near Duc Pho (Reconstruction After Hiromishi Mine)* en 2001 ou *The American Car* (2002-2004). Parfois, c'est une contamination plus subtile et transversale, quand par exemple Bruce Nauman engage des acteurs professionnels d'Hollywood (ceux dont on connaît toujours le visage mais jamais le nom) pour sa vidéo *Good Boy Bad Boy* [Fig. 2] : ici Tucker Smallwood qui a joué

dans *Cotton Club* (1984) de Francis Ford Coppola puis dans de nombreux rôles à la télévision (*Aux frontières du réel*, *Star Trek : Voyager*, *Friends*)¹⁶ et Joan Lancaster, notamment connue pour avoir joué dans *Dallas* (1978-1991, David Jacobs). Dans l'autre sens, Henri-Georges Clouzot et Alfred Hitchcock font appel à des artistes plasticiens pour leurs films ultra-commerciaux, respectivement Yvaral et Joël Stein dans *L'Enfer* (film inachevé au budget faramineux) et Salvador Dalí dans le film d'Hitchcock *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, 1945). Encore plus loin : aujourd'hui, les cinéastes s'exposent dans les musées en tant que plasticiens – Jean-Luc Godard, Agnès Varda, David Lynch, Abbas Kiarostami, Victor Erice, Takeshi Kitano, Apichatpong Weerasethakul – et les films de plasticiens sortent au cinéma, dans le circuit commercial : *Drawing Restraint 9* de Matthew Barney en 2005, *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* de Philippe Parreno et Douglas Gordon en 2006, alors que « l'expérimental » Steve McQueen remporte en tant que réalisateur la Caméra d'or au festival de Cannes 2008 pour un « vrai film narratif », *Hunger* et réalise *Shame* en 2011. « Circulation » semble être le maître mot des relations arts plastiques/cinéma : « la dernière décennie a vu se multiplier les migrations entre plusieurs arts, singulièrement entre le cinéma et les arts plastiques, donnant naissance à de nouvelles zones intermédiaires. Un grand nombre de cinéastes ont produit des œuvres pour les musées et les galeries, tandis que beaucoup de plasticiens sont passés à l'acte de la réalisation de films. Ces croisements produisent une autre configuration que celle de l'« impureté esthétique » telle qu'envisagée durant le premier siècle du cinéma [...]. Soit, aujourd'hui, une configuration plus complexe que jamais, lourde de malentendus mais aussi riche de fécondes interrogations et remises en perspective. »¹⁷ Et si les artistes se sont longtemps limités aux grands auteurs (Hitchcock, Ford ou Mankiewicz), les artistes d'aujourd'hui n'hésitent plus à puiser dans le cinéma de genre, tel Robert Longo qui s'en inspire pour ses dessins (*Men in the Cities*) citant Sam Peckinpah ou Clint Eastwood. Toute son œuvre est tendue vers le cinéma. Il écrit que : « *Men in the Cities* était comme un film fait par un individu au lieu d'une société de production. L'idée que je fasse un film a toujours été là. C'est seulement maintenant à cause de mon

¹⁶ *Aux frontières du réel* (*X-Files*, 1993-2002, Chris Carter), *Star Trek : Voyager* (*Star Trek: Voyager*, 1995-2001, Rick Berman, Michael Piller, Jeri Taylor), *Friends* (1994-2004, Marta Kauffman, David Crane).

¹⁷ Jean-Michel Frodon, « L'Impureté du monde », *Dreamlands. Des parcs d'attractions aux cités du futur* (dir. Quentin Bajac, Didier Ottinger), Éditions du centre Pompidou, Paris, 2010, p. 218-219.

succès que je peux penser à faire un vrai film. »¹⁸ Sa passion pour le cinéma le conduit à réaliser un film de science-fiction très série B, *Johnny Mnemonic* (1995) [Fig. 3], qui adapte William Gibson avec des acteurs populaires : Keanu Reeves, Ice-T, Dolph Lundgren, Udo Kier ou encore Takeshi Kitano – un film où le héros rejoue, en costume, les figures déséquilibrées des dessins de Longo. Notons qu’il réalisera aussi en 1992 un épisode de la série d’horreur très « cheap » *Les Contes de la crypte* (*Tales From the Crypt*) qui adapte les EC comics des années cinquante (il réalise l’épisode 2 de la saison 4 intitulé *À mourir de rire* [*This’ll Kill Ya*]). De même sa pratique du dessin évolue vers un langage cinématographique en recadrant les figures « comme au cinéma ».



Fig. 2 : Bruce Nauman, *Good Boy Bad Boy*, 1985, deux moniteurs, deux socles, deux vidéos NTSC, couleur, son, 60 min. pour la première vidéo, 52 min. pour la seconde, boucle

¹⁸ « *Men in the Cities was like a movie being made by an individual instead of a corporation. The idea of me making a film has always been there. It's only now because of my success that I can think about making a real movie.* », Robert Longo, interview with Richard Prince, *Robert Longo: Men in the Cities, 1979-1982* (dir. Anne Yarowsky), Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986, p.102-103. (Je traduis).

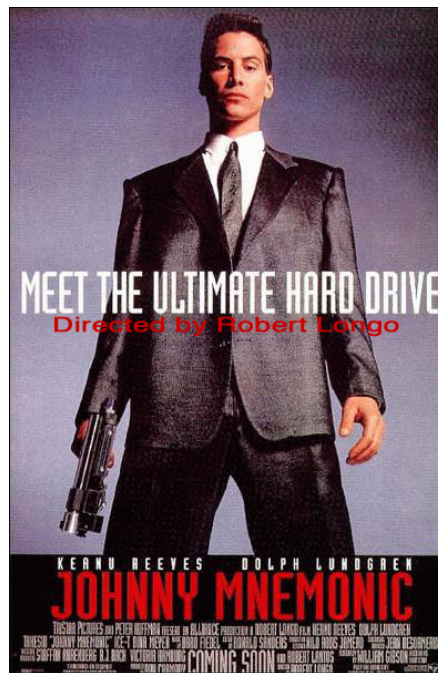


Fig. 3 : *Johnny Mnemonic* (1985, Robert Longo)



Fig. 4 : Slater Bradley, Ed Lachman, *Shadow*, 2010, vidéo HD, couleur, son, 13 min. 30 sec.

Michael Snow écrit que « les ambitions de ce qu'on appelle le "cinéma expérimental" (un terme que je n'aime pas) et de ceux que l'on pourrait nommer les "artistes" de la vidéo ou du film, orientés vers l'exposition en galerie est, au mieux, plus picturale que romanesque, davantage reliée à la peinture qu'au cinéma. »¹⁹ Ainsi, ce qui distinguerait fondamentalement

¹⁹ Michael Snow, « *Video Fields* », trad. Anna Guilló, *Plastik* n° 3, « Le Temps des appareils », automne 2003, p. 130.

l'un de l'autre, ça serait le lieu de diffusion de l'œuvre, soit la manière qu'aurait le spectateur de l'appréhender. La galerie ou la salle de cinéma. L'image ou l'histoire. Mais aujourd'hui, les choses sont plus compliquées et le cinéma s'expose en tant que narration. Et les préventions contre le grand cinéma narratif se sont atténuées, au point que les plasticiens n'hésitent pas à épouser ses formes : « Aussi longtemps que les artistes ont fait usage du film, leur travail a inévitablement été mené contre la construction du médium comme un moyen de divertissement populaire et l'émergence du cinéma en tant qu'institution sociale et économique majeure. Cela signifie que ces artistes ont dû faire face à l'une des formes les plus puissantes et fréquentes de la culture moderne : ce que l'on a appelé le film narratif classique. Si une réponse à cette situation historique a été de rechercher des alternatives radicales à ces formes cinématographiques de narration – allant des expériences d'artistes dans les films abstraits des années 1920 et 1930 à celle des films structuralistes de la fin des années 1960 et 1970 –, plus récemment, des artistes ont tenté de situer leur travail en relation avec, plutôt que de simplement rejeter le phénomène du film narratif et les normes et conventions qui régissent le cinéma grand public. Bien que la portée et les intentions du travail actuel soient extrêmement variées, il semble être uni et reconnaître le cinéma narratif comme une ressource importante d'expression pour l'art contemporain. »²⁰ La transformation numérique du cinéma y est sans doute pour beaucoup.

Dans tous ces échanges, une tension bien sûr me tient à cœur : le cinéma exposé ou la vidéo permettent aussi de faire survivre des films, de les sauver autant que possible dans ce lieu

²⁰ « For as long as artists have made use of film, their work has inevitably been conducted against the background of the early consolidation of the medium as a means of popular entertainment and the emergence of cinema as a major social and economic institution. This has meant that these artists have had to contend with one of the most powerful and prevalent forms of modern culture: what has been termed the classical narrative film. If one response to this historical situation has been to search for radical alternatives to the forms of narrative filmmaking – ranging from artist's explorations of abstract film in the 1920s and 1930s to that of structuralist-materialist film in the later 1960s and 1970s – more recently artists have attempted to situate their work in relationship to, rather than simply reject, the phenomenon of narrative film and the norms and conventions that govern mainstream cinema. Whilst the range and intent of current work is extremely varied, it would appear to be united in its regard for narrative film as an important expressive resource for contemporary art practice. », David Green, « Beyond Narrativity: Time, Space and the Embodiment of the Viewer », David Claerbout (dir. Katrina Brown, Susanne Gaensheimer, Frank Lubbers, Friedrich Meschede), Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004, p. 47. (Je traduis).

privilegié et ouvert de l'art. Slater Bradley et Ed Lachman réalisent *Shadow* en 2010 [Fig. 4], un prologue à un film qui n'a jamais pu être terminé : *Dark Blood* de George Sluizer, qui a été interrompu suite au décès de son acteur principal, River Phoenix. Cette vidéo est le fruit de l'alliance entre Ed Lachman qui était le directeur de la photographie de *Dark Blood* et de l'artiste Slater Bradley qui s'intéresse aux figures cultes et fantomatiques de la pop culture. *Shadow* permet tout de même au film d'exister, même si c'est de manière fantomatique, à travers la vidéo : on y (re)trouve pendant un quart d'heure certains personnages du film, les lieux, et une mise en abîme à travers des photos du tournage que trouve le héros dans un *diner*. Recyclage et présence d'un film qui n'existe pas. Et aux dernières nouvelles, *Dark Blood* sortirait peut-être finalement au cinéma, selon les rumeurs sur Internet.

Art de série B

Comment me situer dans ces échanges et circulations qui vont dans tous les sens ? De l'installation vidéo au montage photo, j'évolue vers la vidéo. Mes dernières réalisations, même si elles appauvrissent la narration, même si elles sont montrées plutôt en galeries que dans des salles de cinéma, continuent de raconter des histoires, tentent parfois maladroitement de résister à la vidéo exposée qui se rapproche de la peinture ou de la photographie en mouvement que sont certaines œuvres de Bill Viola ou de David Claerhout. Des œuvres définies par une économie de mouvements de caméra, parfois juste un travelling, parfois rien, caméra immobile. Comment me situer donc ? Peut-être par un geste, celui de cette pratique de la hantise cinématographique qui me permet d'abord de m'incruster, puis de faire mon cinéma. Pratique de la hantise cinématographique et non pas une pratique cinématographique de la hantise, faire des films de fantômes (ce serait une autre histoire). Par les petits bricolages et retouches numériques diverses, je joue un peu comme un enfant joue avec ses lego : je fragmente, détruis, rajoute, recompose et recolle les images iconiques du cinéma, je tente de ranimer John Wayne même si c'est pour un court instant et pour de maigres contorsions du cou. Pas vraiment cinéaste mais un peu quand même, pour une scène seulement, cette pratique reconstructiviste me permet de jouer avec ces images, d'interpréter et de contaminer ce qui sédimente les structures des représentations cinématographiques qui sont des représentations idéologiques. Je rejoue les films à ma façon, j'en fais mes films, je les remodèle, par exemple en mettant l'accent sur le second plan, où en réalisant une fin alternative à *2001, l'odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick).

Ce processus de remodelage, de manipulation ludique du cinéma, nul ne l'a si simplement et a priori innocemment décrit que Pierrick Sorin : « Un jour, à Noël, on m'a offert un Minicinex : un projecteur en plastique vert pomme, avec lequel je pouvais visionner des petits films en actionnant une manivelle. J'avais des "Charlot", des "Laurel et Hardy", des extraits de westerns avec des cowboys qui se tapaient sur le museau, dans des saloons... L'appareil répondait aux mouvements de ma main : je pouvais à ma guise accélérer les séquences, les ralentir, les projeter en marche arrière. C'était bien... »²¹ Dès lors, c'est une pratique proche du remix qui se joue ici : le remix, ce processus artistique proche du détournement où des musiciens utilisent et décomposent des chansons pour en dégager une autre tonalité, ralentissant ou augmentant le tempo, rajoutant des sons et des instruments. Une pratique qui remet en question la problématique des droits d'auteurs, de plus en plus prégnante avec Internet et Youtube, question que soulevaient déjà les situationnistes²². J'en viens même parfois à remonter, remixer mes propres rushes pour donner plusieurs versions d'un même film (*A Wonder Wheel* qui existe en deux versions, *Hello America* qui reprend des rushes de *Death Valley*). Notons que souvent, ces remix sont sur les faces B, car jugés moins artistiques ou authentiques puisqu'ils recyclent (bien que considérés comme une valeur ajoutée). Un principe écologique qui colle bien aux morts-vivants quand les *bòkòs*, ces sorciers du mal, ressuscitent les morts pour les faire travailler dans les champs à la place des vivants. Rejouer le cinéma américain à ma façon, c'est aussi rejouer l'histoire comme j'aurais aimé qu'elle se déroule. L'art me permet de jouer au cinéma.

Ma pratique est une pratique de l'horreur, apocalyptique, parfois de SF, liée au genre de la série B. C'est-à-dire une pratique secondaire, dans l'ombre de la série A, un art « de pure fabrication moulé par la stricte logique des genres »²³, pour donner au spectateur ce qu'il s'attend à voir. Il s'agit moins ici d'une question économique, qu'esthétique. L'esthétique de la série B, voire Z. Ainsi *They Laugh* utilise des maquillages « cheap » en latex arrosé de

²¹ Pierrick Sorin, catalogue de la XXIV^e Biennale de São Paulo, 1998, cité par Pierre Giquel, *Pierrick Sorin*, Hazan, Paris, 2000, p. 12.

²² « À vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière », Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Œuvres, op. cit.*, p. 222.

²³ Charles Tesson, *Photogénie de la série B*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p. 7. Par genre, nous entendons ici l'utilisation d'une figure, un monstre, nécessitant des codes à respecter.

ketchup dignes des maquillages « nanar », tandis que les installations *Herbert West, réanimateur*, *Dialogues* et *Souriez !* mettent en œuvre la praxis de l'adaptation d'œuvres littéraires, ce cinéma impur qu'André Bazin défendait. Et puis, bien sûr, il y a le principe du remake qui est abordé, comme dans *The Ballad of Frank Poole*, ou même *A Wonder Wheel* – qui est inconsciemment un remake du film *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962) –, une technique du remake mise en œuvre comme sait si bien le faire le cinéma hollywoodien pour capitaliser une histoire déjà rentable. La série B, dont a priori on n'attend pas grand chose (un travail parfois très littéral en ce qui concerne ma pratique) mais qui permet paradoxalement une plus grande marge d'expérimentation que les films de rang A²⁴. Doux paradoxe de la série qui malgré ses codes et ses figures imposées liés à la répétition et à l'imitation a su exprimer une inventivité supérieure parfois au cinéma de rang A. Par ce processus d'imitation, le cinéma de série B est peut-être à lui tout seul un art hanté à travers ce que Jean-François Rauger définit comme un maniérisme cinématographique : « il y eut, en effet, un maniérisme cinématographique, peut-être équivalent au maniérisme pictural. Il y eut des cinéastes comparables à ces peintres florentins voués à la reproduction des chefs d'œuvre du Quattrocento. [...] le maniérisme cinématographique fut à la fois carnavalesque (inverser les signes à force de les déformer) et profondément mélancolique. C'est le sentiment même d'une fin d'histoire, la vision tragique d'une mort annoncée (peut-être déjà survenue, compte tenu du rôle central du pourrissement et de la décomposition chez certains cinéastes) qui surplombent les tentatives, dans les années soixante/soixante-dix, de revitaliser le western chez Sam Peckinpah, Sergio Leone, Sergio Sollima, le film de gangster chez Jean-Pierre Melville, le film de terreur chez Mario Bava ou Dario Argento, le suspens hitchcockien chez

²⁴ Les films de série B sont nés aux États-Unis avec le « double-programme » (*double feature*), afin de combler le déficit de l'industrie hollywoodienne dû à la crise de 1929. Un seul ticket acheté permettait de voir deux films, le film principal (série A), tête d'affiche, et le « plus-produit » (série B), tourné avec moins d'argent et plus de contraintes (celle des attentes des genres). Par exemple les films noirs sont de pures productions de la série B. Aujourd'hui, les films de série B des années quarante sont parfois reconnus comme plus novateurs que leurs homologues de série A, et ont réussi là où finalement, dans le désir de faire des films « intelligents » et « populaires », les grandes productions mélodramatiques ont échoué. Par exemple, dans *Les Ensorcelés*, nul doute, pour reprendre un critique, que *The Doom of the Cat Men*, le film de série B sur lequel travaille le réalisateur, semble bien plus intéressant aujourd'hui, que la production de série A, le grand film adapté d'un Pulitzer, que produit le personnage de Kirk Douglas. Lire Kim Newman dans *1001 films* [2003] (dir. Steven Jay Schneider), trad. Jean-Charles Provost, Omnibus, Paris, 2004, p. 278.

Brian De Palma »²⁵. Une pratique de copieur, de reproducteur, faite de restes, de survivance et de revenants. Et, comme le rappelle avec regret Jean-François Rauger à propos du réalisateur Gordon Douglas, dire d'un film que c'est un film de genre, c'est le connoter comme un mauvais film²⁶. Mais, entre génie (Jacques Tourneur) et raté (Ed Wood), sublime et nanar « le cinéma bis [apparaît] comme grand refouloir de "l'autre cinéma" »²⁷. Le lieu où, littéralement, tout peut arriver. Un cinéma capable de présenter de vrais projets politiques littéralement alternatifs. Bis : tout est dans l'appellation.

L'œuvre qui constitue cette thèse se prête donc à une herméneutique cinématographique et c'est sans doute une pratique cinéophile qui transpire à travers la série B. Le cinéophile est celui qui ne bouge pas de son fauteuil, et avec Internet et les chaînes câblées, sort de moins en moins de chez lui. Refaire le monde à domicile à travers le cinéma. Puiser dans son stock de VHS et de DVD, guettant les diffusions des films à la télé. Derrière l'écran pour garder une distance, derrière l'écran de cinéma, derrière l'écran de télévision. « C'est cela qui sécurise le téléspectateur et provoque cette adhésive fidélité qui l'enchaîne "à son poste". Il sait d'avance que rien ne peut lui arriver. Le verre de l'écran le protège. [...] Voilà pourquoi la télé est un efficace véhicule d'émotions d'autant plus fortes que vécues sans risques »²⁸. Entre moi et le réel, il y a cet écran dans lequel je projette mes rêveries, mes cauchemars, mes scénarios, les souvenirs des films déjà vus et qui reviennent me hanter pour mon plus grand plaisir, pour « se faire des films », comme on dit de celui qui s'imagine à tort qu'il a réussi son entreprise. Car par toutes les références qu'elle convoque, en mettant en jeu une hantise du cinéma, ma pratique est elle-même hantée par le cinéma américain. Cette thèse sera un moyen de l'exorciser. Du moins, ce qu'il en reste.

²⁵ Jean-François Rauger, « Le Cinéma de genre entre l'extase et l'agonie », *Art Press spécial*, hors-série n° 14, « Un second siècle pour le cinéma », 1993, p. 75.

²⁶ « Dire d'un film qu'il est un bon film de genre, c'est dire qu'il est un mauvais film », Jean-François Rauger, « Un art de l'énergie brutale », *Programme de la cinémathèque française*, décembre 2009/février 2010, p. 43.

²⁷ Jean-Baptiste Thoret, *Dario Argento. Magicien de la peur* [2002], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 2008, p. 42.

²⁸ Richard Conte, « Peindre devant l'écran (deuxième partie) : Journal du Mondial de football 1998 », *Recherches poétiques* n° 8, « Les Noces du nombre et de l'image », hiver 1999, p. 142.

PROLOGUE : *LES MORTS AUX TROUSSES*



Fig. 5 : Karim Charredib, *Les Morts aux troussees #1*, 2010, tirage numérique, 50 x 90 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 6 : Karim Charredib, *Les Morts aux troussees #2*, 2010, tirage numérique, 50 x 90 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 7 : Karim Charredib, *Les Morts aux trousses #3*, 2010, tirage numérique, 50 x 90 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 8 : Karim Charredib, *Les Morts aux trousses #4*, 2010, tirage numérique, 50 x 90 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 9 : Karim Charredib, *Les Morts aux trousses* #5, 2010, tirage numérique, 50 x 90 cm.
Série Event Horizon



Fig. 10 : Karim Charredib, *Les Morts aux trousses* #6, 2010, tirage numérique, 50 x 90 cm.
Série Event Horizon

Donner à voir des zombies envahissant les images connues du cinéma. C'est ce que propose l'ensemble photographique *Event Horizon*, qui est inauguré par un chef d'œuvre du film d'action, *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959, Alfred Hitchcock) dans la série *Les Morts aux trousses* [Fig. 5 à 10]. *La Mort aux trousses*, non pas pour critiquer (pourquoi et comment critiquer ce film magnifique ?) mais pour convoquer sa puissance d'évocation (ses images, comme celle de Thornhill poursuivi par l'avion, sont ancrées dans la mémoire collective²⁹), son action magnifiée, sa logique narrative : celle de son héros courant *non-stop* après une vérité cachée et qui n'a pas d'autres choix que *d'agir*. C'est aussi jouer avec la caméra classique qui distingue le héros et l'action dans la netteté du premier plan, du fond et des figurants dans le flou, ceux qui n'ont pas droit à la visibilité de la profondeur de champ.

Les zombies sont les êtres d'après le pire (quand il y a une explication, ce sont des virus divers, vaccins ratés, fuite nucléaire, décharge violente de radiations solaires, dérèglement de la rotation de la terre, etc.). Ceux qui se sont relevés après la catastrophe. Des revenants ordinaires qui ne jouent pas le jeu du Jugement dernier. Pas de salut, pas de damnation à proprement parler comme dans l'eschatologie chrétienne, ne reste qu'à errer inutilement sur la Terre. Alors les zombies sont ici envisagés par la pratique de la retouche comme de drôles de touristes. Insulte à l'action, ils contaminent et prolifèrent ici et là, revisitent l'histoire du cinéma, dans le fond des films. Car les zombies ne peuvent être qu'un *background*. Un fond qui change la perspective en la saturant. L'horizon et l'avenir sont ainsi, par le trop-plein, sans perspective, si ce n'est ces corps morts qui habitent idiotement l'espace. L'action est dévitalisée et rendue absurde par la présence des zombies qui signifie l'insignifiance de l'action, de la gesticulation du héros qui veut sauver sa peau alors que ces corps las en disent l'inutilité. Ce sont tous les morts de l'histoire (du cinéma ?), tous les laissés pour compte qui hantent le film de leur présence et s'octroient un droit à la visibilité. C'est la pollution des images que l'on connaît si bien et que l'on chérit tendrement qui deviennent d'un coup des limbes accueillantes. Après les catastrophes, les images ne seront plus les mêmes.

Mais « *The show must go on* » et dans ces images retravaillées, Thornhill continue à éclaircir le mystère Kaplan car il n'a pas le choix s'il veut survivre dans son univers. Il fait avec. L'espace qui lui est attribué pour mouvoir son grand corps est pollué, encombré, les espaces

²⁹ Pensons à *Arizona Dream* (1993) d'Emir Kusturica où le personnage de Vincent Gallo est obsédé par le geste de Cary Grant lorsqu'il se retourne pour éviter l'avion.

vides remplis par les corps morts régurgités. Là-dedans, le personnage vivant doit plus que jamais se distinguer.

Et un autre arrière-plan, plus historique, est convoqué par la figure du zombie, celui du commerce des esclaves. Dans chaque zombie qui pollue un film, même les plus déconnectés du mythe du zombie haïtien, il y a, plus ou moins visible, souvent inconscient et méconnaissable, ce fantôme de l'histoire qui rôde et déambule au fond de l'image. Même à l'état de résidu, même si on l'a oublié. C'est la force du revenant. Une présence, malgré tout.

I. LE CORPS ET L’HORREUR : DE LA FRAGMENTATION À LA RÉVOLTE DE LA CHAIR

« Même si des zombies déjantés me chopaient une nuit dans quelque couloir obscur, même s’ils me mettaient en pièces, au moins, ce ne serait pas la fin dernière et absolue. Il y aurait un certain réconfort à cela. Cela prouverait qu’il existe une forme quelconque de vie après la mort, et je mourrais heureux. »³⁰

A. INTÉRIORISER L’HORREUR

« Dans l’obscurité d’un ancien monde – sur un rivage que le temps a oublié – il y a une zone floue entre la vie et la mort.

Ici habitent ces créatures sans nom qui sont condamnées à rôder éternellement sur la terre – les morts-vivants. »³¹

Reprenons donc au départ. L’image est connue : des êtres à la forme vaguement humaine, assez pathétiques, se traînent et errent les bras ballants. En fait ils sont morts, mais leurs corps réactivés, leurs consciences évanouies. Et ils marchent, titubent, maladroitement, comme des ersatz d’humains. Ce sont les zombies. Nous avons dit en introduction qu’il est indéniable que le zombie a été la figure monstrueuse du XX^e siècle et de ce début de troisième millénaire. Le site ZMDB (*Zombie Movie DataBase*), variante de l’IMDB (*Internet Movie DataBase*), recense presque 5 000 films mettant en scène des zombies (178 rien que pour l’année 2011) tandis que partout dans le monde s’organisent des marches zombies (*zombie walks*), des manifestations ludiques qui réunissent à chaque occurrence plusieurs milliers de participants. Mais avant de déambuler dans la fiction cinématographique américaine et dans les rues de toutes les grandes villes du monde, les zombies sont d’abord apparus dans la mythologie religieuse d’une île des Caraïbes, Haïti, dont les origines et traditions viennent de l’Afrique mythique. C’est dans son contexte historique et politique (l’esclavage puis la libération de la première république noire), son imaginaire, ses règles – le vaudou – jusqu’aux fantasmes occidentaux puis sa récupération postmoderne que le mythe du zombie

³⁰ Chuck Palahniuk, *Survivant* [1999], trad. Freddy Michalski, Gallimard, coll. « Folio policier », Paris, 2007, p. 319.

³¹ « *In the darkness of an ancient world – on a shore that time has forgotten – there is a twilight zone between life and death. Here dwell those nameless creatures who are condemned to prowl the land eternally – The Walking Dead.* », carton ouvrant le film *Zombies of Mora Tau* (1957) d’Edward L. Cahn. (Je traduis).

s'est forgé. Ainsi, bien qu'originnaire d'Afrique, la figure du zombie, esclave et déporté, s'est développée essentiellement en Amérique, le lieu de la conquête et de la servilité organisée, commercialisée, un nouveau monde où l'autre a été réduit plus que jamais à un état intermédiaire entre objet et animal commercialisable.

1. L'économie de l'horreur

« Pour les Blancs, le zombie serait une des formes mythiques du destin des Haïtiens. »³²

a. Haïti

« Ici, dans l'ombre de l'Empire State Building, la mort et le cimetière sont définitifs. [...] Nous avons mort ou vif. Mais à Haïti, il y a mort, vif, et ensuite il y a les zombies »³³ nous dit Zora Neale Hurston, figure célèbre de l'anthropologie américaine, lors de son voyage aux Caraïbes en 1937-38, pour comprendre la différence entre la métaphysique vaudou et la métaphysique occidentale, actant d'un troisième état d'être au monde (en considérant qu'être mort en soit un : être *ou* ne pas être *ou* être zombie). Au-delà du revenant comme manifestation d'un trouble du deuil, c'est-à-dire une manifestation personnelle qui s'exprime dans un cadre intime (le remords par exemple : pour rester dans l'univers shakespearien, pensons à Macbeth hanté par le spectre de Banquo qu'il a fait assassiner), les zombies sont des revenants qui expriment une crainte collective, une crainte qui n'est pas celle de se faire attaquer ou déranger par le zombie mais une crainte de la contamination, autrement dit de devenir soi-même zombie. Voici ce que William Seabrook, célèbre reporter et aventurier américain, décrit lors de son voyage en Haïti dans son livre *L'Île magique*, publié en 1928 : « Des noirs [...] m'avaient assuré que le zombi sortait de sa tombe mais qu'il n'était ni un fantôme ni un ressuscité comme Lazare. C'était un corps humain sans âme, encore mort mais tiré de son tombeau et animé d'un semblant de vie par quelque sorcellerie ; en somme, le zombi était un mort qui pouvait marcher et agir comme un être vivant. Ceux qui détiennent ce pouvoir cherchent une tombe nouvellement creusée, en exhument le corps avant qu'il ait eu

³² René Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves* [1988], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1990, p. 99.

³³ « Here in the shadow of the Empire State Building, death and the graveyard are final. It is such a positive end that we use it as a measure of nothingness and eternity. We have the quick and the dead. But in Haiti there the quick, the dead, and then there are Zombies. », Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* [1938], HarperCollins Publishers, coll. « Harper Perennial Modern Classics », New York, 2009, p. 179. (Je traduis).

le temps de se décomposer, lui donnent l'apparence de la vie et en font un esclave, parfois pour l'envoyer commettre un crime mais le plus souvent pour le faire travailler aux champs et exécuter les corvées les plus pénibles, en lui tapant dessus comme une bête s'il ne va pas assez vite. »³⁴ L'esclavage : les zombies intériorisent ainsi une crainte historique qui relève de l'horreur du commerce triangulaire. Une hantise commune et collective qui fait que les zombies se doivent d'être au pluriel.

En effet, Haïti, située sur la partie ouest d'une île du continent américain, a été en premier lieu découverte par les Espagnols (Christophe Colomb en 1492 qui la baptise Española [Hispaniola]). Les colons y déporteront des esclaves depuis la côte ouest de l'Afrique après avoir tué à la tâche dans les mines les Indiens locaux qui la peuplaient originellement (notamment Taïno et Arawak). Elle est ensuite colonisée par la France au dix-septième siècle (la colonie est alors appelée Saint-Domingue) qui en fait une de ses plus prospères colonies, faisant travailler des Engagés³⁵ puis déportant à son tour des esclaves d'Afrique. Le coton, le cacao, le café, le tabac notamment, sont cultivés dans les plantations de l'île pour être envoyés ensuite en Europe, accomplissant la boucle du commerce triangulaire. Bien plus qu'une découverte, il s'agit d'une *Conquête de l'Amérique* (Tzvetan Todorov, 1982), d'une invasion et d'un massacre peu considérés : Moreau de Saint-Méry – l'auteur d'une des plus anciennes descriptions de l'île, et accessoirement des pratiques vaudou – démontre que d'« après les pompeuses descriptions des auteurs espagnols, l'île de Saint-Domingue, appelée

³⁴ William Seabrook, *L'Île magique* [1929], trad. France-Marie Watkins, Éditions J'ai lu, coll. « L'Aventure mystérieuse », Paris, 1974, p. 113.

³⁵ Les *Engagés*, ou *Trente-six mois*, sont des Blancs qui se vendaient eux-mêmes pour aller dans les colonies, dans l'espoir d'y faire fortune. Ils vendaient leur liberté pour une durée de trois ans. Le colon les achetait au capitaine de navire, ce qui payait le transport. Mais utiliser des esclaves d'Afrique revient moins cher. « Le travail forcé était le fondement d'un système économique ne faisant pas de distinction entre les couleurs de peau. Comme une plaie, les plantations s'étendirent sur toutes les Antilles, et lorsqu'il n'y eut plus d'Indiens, que l'arrivée de la lie des Blancs ne suffit plus à la demande, des marchands exploitèrent l'Afrique à fond, y prenant hommes et femmes non parce qu'ils étaient noirs, mais parce qu'ils étaient bon marché, meilleurs, et que le réservoir était inépuisable. [...] Ce n'était pas du racisme, mais le racisme fut la conséquence de l'esclavage. Dans les premiers temps du colonialisme la couleur de la peau de la main-d'œuvre n'avait pas d'importance », Wade Davis, *Vaudou !* [1985], trad. Henri Gueydon, Presses de la Cité, coll. « Documents », Paris, 1987, p. 156-157.

alors Haïti, était prodigieusement peuplée, lorsque Christophe Colomb y aborda ; et la postérité jugeant la Nation sur le témoignage de ses écrivains, lui reproche avec justice, d'avoir froidement égorgé et détruit la race de ses paisibles insulaires. »³⁶

D'après le recensement de Moreau de Saint-Méry, parmi les 520 000 habitants de l'île, il y avait 40 000 colons contre 452 000 esclaves avec entre les deux groupes 28 000 affranchis, soit un ratio de 1 colon pour 11 esclaves. Ces derniers sont amenés notamment des pays du golfe du Bénin (golfe de Guinée) tristement surnommé alors la « côte des esclaves » et situé sur la côte occidentale du continent. Parmi les nombreux peuples déportés, Saint-Méry cite des Sénégalais, Wolof, Foulbé, Bambara, Quiamba, Arada, Mine, Caplaou, Fon, Mahi, Nago, Mayombé, Mondongue, Angolais, etc., mais pour Alfred Métraux, il est peu probable que les tribus de l'intérieur aient été déportées. Pour cet anthropologue qui a publié une étude de référence sur le vaudou (*Le Vaudou haïtien* en 1958), ce seront principalement des tribus du Dahomey (actuel Bénin), et du Nigeria qui seront touchées, bien que la plupart des ethnies soient représentées en Haïti.

b. Déportation et effacement

Si nous étendons un peu sur l'histoire d'Haïti, c'est qu'elle nous permet de comprendre les enjeux qui structureront directement le mythe du zombie à travers les différents processus en jeu dans la colonisation et l'esclavage. Dans cette économie, les déportés sont victimes d'une stratégie de l'effacement, effacement d'abord des repères (déportation), ensuite de leur culture et de leur identité puisqu'ils sont convertis de force au catholicisme, baptisés dès leur arrivée sur l'île³⁷. Le corps de l'esclave et par extension celui du zombie sont marqués par – et intériorisent – un projet politique, économique et philosophique comme le remarque le sociologue et théologien Laënnec Hurbon : « la conquête des Amériques, c'est l'inauguration d'un centre mondial de production de l'esclavage, qui s'accompagne d'une interprétation du monde à partir de l'Europe comme centre de l'humanité de l'homme, et qui voue tous les

³⁶ Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*, t. 2, Philadelphie (chez l'auteur), Paris (Dupont), Hambourg, 1798, p. 865. (J'ai modernisé le texte).

³⁷ Franck Degoul, « L'Effet de serf », *Vodou* (dir. Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Shinz), Infolio/MEG, coll. « Tabou », Genève, 2008, p. 311.

autres peuples à la condition de barbares. »³⁸ Bref c'est une véritable topographie de l'horreur qui se dessine, hiérarchisant les peuples, niant aux individus une volonté et une conscience pour ne garder que les corps comme outils et marchandises. L'esclave a la vie sauve à condition de la dédier entièrement aux profits de l'autre par un travail non rémunéré. C'est une mort perpétuellement reportée par le labeur, une vie sans perspective. Et l'horreur de l'être zombifié – celui qui ne peut accéder à la mort totale – est de ne même pas avoir l'échappatoire du suicide. Il est dans les limbes d'une demi-vie, d'une vie morne et presque morte. Associer la mort à la vie d'esclave : cette condition mortuaire de l'esclave se retrouve en quelque sorte déjà imposée dans la position horizontale des déportés dans les bateaux négriers, telle que représentée dans le schéma officiel de répartition des esclaves pour le *Brookes* [Fig. 11], bateau négrier en partance de Plymouth, accordant 1,8 mètre sur 0,41 mètre pour un homme³⁹, forçant la station allongée, faisant de l'individu un simple volume à stocker et un mort en devenir, un objet neutre, marquant une marchandisation des corps : « Ce dernier [l'esclave] y est défini comme “meuble”, “marchandise”. C'est ainsi que la presse de l'époque [XVII^e siècle] parle de “10 000 tonnes de nègres vendues aux Portugais”. »⁴⁰

³⁸ Laënnec Hurbon, *Le Barbare imaginaire. Sorciers, zombis et cannibales en Haïti*, Éditions du Cerf, coll. « Sciences humaines et religions », Paris, 1988, p. 8.

³⁹ « *The “Brookes,” after the Regulation Act of 1788, was allowed to carry 454 Slaves, She could stow this number by following the rule adopted in this plate, namely of allowing a space of 6 ft. by 1 ft. 4 In to each man; 5 ft. 10 In by 1 ft. 4 In to each women, & 5 ft. by 1 ft. 2 In to each boy* », mention portée sur le document « *Stowage of the British Slave Ship “Brookes” Under the Regulated Slave Trade Act of 1788* », Liverpool, 1788, numérisé et mis en ligne par la Bibliothèque du Congrès de Washington sur le site *Memory.loc.gov*, consulté à l'adresse :

< [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/rbpe:@field\(DOCID+@lit\(rbpe28204300\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/rbpe:@field(DOCID+@lit(rbpe28204300))) >. (Je traduis).

⁴⁰ Dany Bébel-Gisler, *Le Défi culturel guadeloupéen : devenir ce que nous sommes*, Éditions Caribéennes, coll. « *Kod yanm* », Paris, 1989, p. 156.

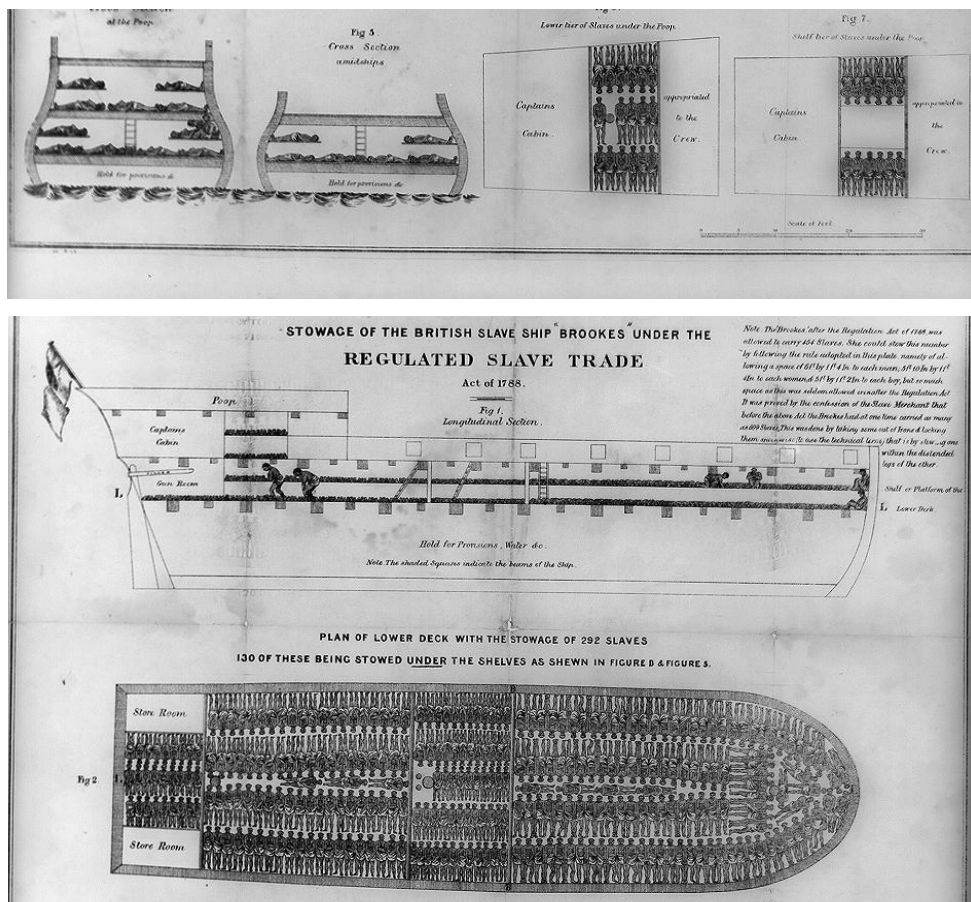


Fig. 11 : Document « Stowage of the British Slave Ship "Brookes" Under the Regulated Slave Trade Act of 1788 », Liverpool, 1788, 40 x 48 cm

2. Le vaudou

« Certains mots exotiques sont chargés d'une grande puissance évocatrice. "Vaudou" est l'un d'eux. »⁴¹

a. La bonne distance entre les morts et les vivants

À l'effacement, effacement de l'identité, de la conscience et de la culture, s'oppose le camouflage. Ainsi, les déportés résistent souterrainement et développent un système politique et religieux issu des survivances de leurs rites et de leur histoire. Dans les cales des bateaux, les sorciers partagent leurs croyances, elles se mélangent et vont se mélanger au catholicisme pour former ce que l'on appelle le vaudou, d'où va émerger la figure zombie. Ainsi, Haïti sera le lieu de ce syncrétisme, mêlant les divers cultes africains (animistes, comme celui du Dieu Serpent Damballah-wèdo) et le culte catholique : sur les autels des *hougan* (prêtre

⁴¹ Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien* [1958], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2007, p. 11.

vaudou) – l’image est connue – la Vierge Marie côtoie les pattes de poulet. Parler du vaudou comme d’un syncrétisme, même forcé (les esclaves étant baptisés à leur arrivée), est à faire cependant avec précaution, car c’était aussi un moyen pour les esclaves de continuer à pratiquer leur religion à couvert, sous le camouflage du catholicisme. Ainsi, alors qu’en surface ils adorent tel saint, ils vénèrent en fait un *loa* qui se cache derrière, qui lui ressemble⁴².

Précisons que le vaudou reste très difficile à cerner. D’abord, il n’y a pas d’écrits. En tant que religion, il n’y pas de Bible, tout est oralisé. De plus, il n’y a pas de hiérarchie pyramidale comme dans le christianisme, ce qui fait que chaque *hougan* interprète la constellation des *loa* à sa guise, des noms changent, des pratiques rituelles diffèrent d’une localité à une autre.

Le vaudou, comme religion, est un système monothéiste et idéaliste, qui fait de la vie sur Terre une simple étape d’une finalité plus grande. Il y a dans l’autre monde, Dieu, qui prend l’image du Dieu de la religion catholique, mais ce dernier est une image très lointaine. Pour le vivant, il s’agit surtout à terme de rejoindre les *loa*, auxquels Dieu a confié la gestion du monde et qui sont en contact avec les humains. En fait, les *loa* sont, plutôt que des dieux, des esprits, des génies, bons ou mauvais, et peuvent être issus de la Nature, voire être des ancêtres divinisés, ou des hommes qui se sont faits connaître dans l’histoire, etc. Comme nous l’avons dit, à l’opposé de l’Église catholique, chaque prêtre est son propre chef et sert son propre *loa*. Les *hougan*, grands prêtres, devins, guérisseurs, gérant la liturgie, ont parfois la même autorité qu’un maire. Ils réunissent autour d’eux la communauté dans le *houmfour* (*houmfò*), le temple. Ils sont assistés par une grande prêtresse appelée *mambo* et sont tous deux les intercesseurs des *loa*. Ils parlent en leurs noms. La danse est la forme exemplaire des

⁴² En 1938, Zora Neale Hurston notait : « mettons au clair que les dieux haïtiens, *mystères* et *loa* ne sont pas des saints catholiques repeints en noir comme cela a été dit par certains observateurs désinvoltes. Cela a été écrit encore et encore parce que des adeptes ont été vus en train d’acheter des images de saints, mais en fait ils le font car ils désirent des représentations visuelles pour ces êtres invisibles étant donné que pour l’instant, aucun Haïtien ne leur a jamais donné d’idée de ce à quoi les *loa* pouvaient bien ressembler » / « [...] *let it be said that the Haitians gods, mystères, or loa are not the Catholic calendar of saints done over in black as has been stated by casual observers. This has been said over and over in print because the adepts have been seen buying the lithographs of saints, but this is done because they wish some visual representation of the invisible ones, and as yet no Haitian has given them an interpretation or concept of the loa.* », Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, op. cit., p. 114. (Je traduis).

cérémonies, car c'est la manifestation corporelle de la communion avec les *loa*. Ils ont la particularité de s'incarner. C'est ce que l'on nomme possession ou transe, le corps du possédé servant de moyen de communication pour le *loa* afin de s'adresser aux hommes. Car la communication entre le monde des vivants et des morts est prégnante dans le vaudou. Ce qu'il faut comprendre, c'est que là où la mystique catholique éloigne le mort loin, au-delà (paradis, enfer, limbes ou purgatoire, les seuls « morts » qui se manifestent sont les morts élus : anges ou démons), le vaudou emprunte aux rites africains l'idée que la mort n'est qu'une transformation, que les ancêtres sont là, près des vivants et que leurs manifestations font partie du quotidien, au point que l'on n'hésite pas parfois à réduire le vaudou à un simple culte des morts. Ainsi la différence fondamentale entre les cultures chrétiennes et le vaudou est la distance entre les vivants et les morts, beaucoup plus réduite dans le vaudou.

Notons enfin que le vaudou, en tant que culte, est en fait constitué de trois grandes familles de rites, trois classes de divinités qui sont généralement regroupées en deux catégories⁴³ : d'un côté le *Rada* qui correspond aux divinités issues du panthéon dahoméen de l'Afrique mythique, utilisant des rites plutôt traditionnels et lents. Ce sont des divinités considérées « sages » et « froides ». De l'autre, le *Petwo* qui correspond plutôt à la part des *loa* « chauds », qui sont des rites plus frénétiques, plus violents. Le *Petwo* contient deux familles, une issue de Saint-Domingue directement, tandis que l'autre partie appartient aux rites *kongos* qui correspondent à la culture bantoue dont les *loa* sont également caractérisés par leur exubérance. Zora Neale Hurston décrit l'opposition *Petwo* et *Rada* en ces termes : le *Petwo* concerne les *loa* maléfiques (avec à leur tête le baron samedi, ou baron cimetièrre) et le *Rada* les *loa* bienveillants. Et c'est dans les rites *kongos* que l'on peut cerner les origines du zombie.

b. Une « mémoire amnésique »

Le vaudou n'est pas qu'une religion, il est aussi politique. En effet, le vaudou est ancré à différents niveaux dans les strates de la vie quotidienne (la communauté est, on l'a dit, construite autour du *hougan* – le bon sorcier, le prêtre –, qui peut même régler parfois des problèmes « juridiques »). Et c'est autour de lui que s'est réunie la cérémonie du Bois-

⁴³ Pour plus de détails sur une historicité possible du panthéon vaudou, entre créolité et africanité, cf. Andrew Apter, « *On African Origins: Creolization and Connnaissance in Haitian Vaudou* », *American Ethnologist* vol. 29, n° 2, 2002, p. 233-260.

Caïman la nuit du 14 août 1791, qui a fédéré la révolte contre l’esclavage et abouti à la proclamation de la première république noire (1804). Et le zombie, bien qu’inconscient et tout en bas de la hiérarchie du panthéon vaudou, est sans doute sa figure la plus intéressante en ce qu’il porte l’histoire d’Haïti, inscrite dans sa chair putride, ce que dit si bien le poète René Depestre : « Ce n’est pas par hasard qu’il existe en Haïti le mythe du *zombi*, c’est-à-dire le mort-vivant, l’homme à qui l’on a volé son esprit et sa raison en lui laissant sa seule force de travail. Selon le mythe, il était interdit de mettre du sel dans les aliments du zombi, car cela pouvait réveiller ses facultés créatrices. L’histoire de la colonisation est celle d’un processus de “zombification” généralisée de l’homme. C’est aussi l’histoire de la quête d’un sel revitalisant, capable de restituer à l’homme l’usage de son imagination et de sa culture. »⁴⁴ Les zombies, ainsi amnésiques, intériorisent la mémoire collective des esclaves et sont un rappel mnémonique : Franck Degoul note que : « Nous y avons [dans le zombie] en définitive affaire à une forme de mémoire implicite, incarnée, non verbale, infra consciente, et néanmoins remarquablement précise dans certaines de ses consignations collectives du passé servile. »⁴⁵ Une mémoire incarnée qui a la particularité de déambuler ici et là (hante) la société haïtienne. Une mémoire que l’on peut croiser comme dans le cas de Felicia Felix Mentor, morte en 1907 et trouvée errante et démente sur le bord d’une route en 1936. Mentor, qui fut photographiée par Hurston⁴⁶ [Fig. 12], fut reconnue par sa famille, à cause de son boitement particulier provenant d’une fracture de la jambe gauche, bien qu’il soit peu

⁴⁴ René Depestre, « Déclaration à la Havane », *Change* n° 9, « Violence II », 1971, p. 20.

⁴⁵ Franck Degoul, « L’Effet de serf », *Vodou*, art. cit., p. 315.

⁴⁶ Mentor n’est pas un cas isolé. Hurston rapporte d’autres cas : « En 1898, au Cap-Haïtien, une femme avait un fils bien éduqué mais très choyé et gâté. [...] Deux semaines plus tard, le garçon mourut soudainement et fut enterré. La mère alla à l’église les dimanches suivants et se promena ensuite dans la ville, marchant sans but, elle se retrouva à Bord Mer. Elle vit des ouvriers chargeant des sacs de café sur des chariots et fut surprise de voir son fils parmi ces travailleurs silencieux qui étaient conduits à travailler de plus en plus rapidement par le contremaître. Elle vit son fils la regarder sans le moindre signe de reconnaissance. » / « *In the year 1898 at Cap Haitian a woman had one son who was well educated but rather petted and spoiled. [...] Two weeks later the boy died rather suddenly and was buried. Several Sundays later the mother went to church and after she went wandering around the town – just walking aimlessly in her grief, she found herself walking along Bord Mer. She saw some laborers loading ox carts with bags of coffee and was astonished to see her son among these silent workers who were being driven to work with ever increasing speed by the foreman. She saw her son see her without any sign of recognition.* », Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, op. cit., p. 192. (Je traduis).

probable qu'elle soit bien la défunte. Louis Mars, professeur de psychiatrie à Port au Prince, l'identifie en fait comme une schizophrène dont le boitement est dû à la fatigue et dont les radios de la jambe gauche ne montrent aucune fracture. Mais ce dernier remarque comment l'état de négligence et de dégradation est assimilé, notamment par les paysans, à un état zombie. Il écrit : « J'ai par la suite découvert que les mornes personnes que l'on pensait être des zombies étaient, en fait, des vagabonds qui ne pouvaient décliner leur identité, ni donner d'informations concernant leur vie passée ou présente. Les étranges conditions dans lesquelles ils apparaissent dans le village, leur comportement bizarre, leur diction incompréhensible, poussent les gens, dont l'esprit est déjà conditionné par la superstition, à croire que les zombies sont en ville. [...] Son apparence physique [celle de la supposée Felicia Felix Mentor] et sa claudication additionnées à la croyance profonde dans ce pays que parfois les morts reviennent à la vie ont amené la famille Mentor à croire que cette femme étrange était bien leur sœur aînée, Felicia »⁴⁷. Ce qui importe ici, c'est la volonté d'y croire et de faire exister. Le zombie est une expression sociale sous forme d'un bruit de fond entretenu tout aussi bien par les paysans que par les ethnologues ou la loi. Mort-vivant ou drogué, « Il n'y a donc pas lieu de ne pas prendre au sérieux les histoires de zombis, à cause même du poids bien réel de l'imaginaire dans le réel. Les zombis, peut-on dire, sont aussi réels que les troupeaux de cabris que je peux rencontrer à la croisée des chemins à minuit »⁴⁸.

⁴⁷ « I discovered afterwards that the hapless persons who were thought to be Zombis were, in fact, insane wanderers who could not identify themselves nor give any information with regard to their past life or their present condition. The unusual circumstances under which they appeared in the village, their queer behaviour and their unintelligible manner of speech, induced the people, whose minds were already conditioned to superstition, to believe that Zombis were in town. [...] Her physical appearance and lameness in addition to the deep belief in the country that sometimes the dead come back to life induce the Mentors to believe that the strange woman was indeed their late sister Felicia », Louis Mars, « The Story of Zombi in Haiti », *Man* vol. 45, mars/avril 1945, p. 39. (Je traduis).

⁴⁸ Laënnec Hurbon, *Le Barbare imaginaire. Sorciers, zombis et cannibales en Haïti*, op. cit., p. 201-202.



Fig. 12 : Zora Neale Hurston, *Une femme zombifiée* : Felicia Felix-Mentor, Haïti, 1937, photographie publiée dans *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*

3. Les cadavres agités (deuil et errance)

« Je me rappelais que mon père avait coutume de dire que le but de la vie c'est de se préparer à rester mort très longtemps. »⁴⁹

a. Les morts capricieux

Si les morts peuvent errer à la lumière du jour, c'est que dans les traditions d'Haïti et de l'Afrique de l'Ouest, la frontière entre les morts et les vivants est donc bien plus poreuse que dans la culture judéo-chrétienne occidentale qui, elle, fait disparaître le défunt dans un au-delà inaccessible. On constate une vivacité du mort qui témoigne que le zombie est le symbole de la croyance commune des Africains et des Haïtiens au fait que la frontière entre la vie et la mort est poreuse. Ainsi, si dans le monde occidental le cadavre désigne une chute terminale (*cadere* = tomber en latin), dans la linguistique haïtienne : « Le *kadav* [cadavre] n'est pas forcément un corps mort ; il est plutôt un corps en vie sur le plan biologique, mais

⁴⁹ William Faulkner, *Tandis que j'agonise* [1930], trad. Maurice Edgar Coindreau, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2006, p. 163.

un corps que les forces spirituelles ont abandonné. [...] c'est-à-dire un être biologique dépossédé de sa vie psychologique. »⁵⁰ Dans la culture bantoue qui fonde en partie le vaudou, le mort, le corps du mort, est comme un enfant capricieux qui refuse d'aller se coucher et ce n'est pas parce qu'il est mort qu'il n'a pas son mot à dire. Par exemple, chez les Bakongos, le mort reste vivace, et lors d'un enterrement, « à peine le cortège s'est-il mis en marche que les porteurs chancellent ; le défunt s'agite et il faut qu'un parent intervienne pour le calmer et le supplier de se laisser conduire au cimetière. [...] Le cadavre est descendu avec précaution dans la fosse au moyen de cordes ou de lianes. Il s'agit de le poser bien à plat, et une fois qu'il est placé, de ne plus le déranger, sous peine de s'attirer la vengeance du défunt. »⁵¹ On raconte même que les endeuillés sèment des clous derrière eux afin que, si le mort sort de sa tombe, il se blesse et fasse demi-tour⁵². Si les morts errent sur Terre, se manifestent, il faut s'en protéger. Tout comme l'Afrique mythique, la société haïtienne a cultivé une véritable peur du revenant, et donc une attention spécifique prêtée aux morts pour qu'ils reposent le plus en paix possible si je puis dire, sous peine qu'ils reviennent hanter les vivants et leur rendent la vie impossible. Le zombie, en ratant son passage vers le monde des morts, ramène avec lui les histoires de famille, de voisinage et d'héritage, mais aussi rappelle la perte de l'être cher. C'est tout le travail du deuil qui est en cause ici, ce que Freud décrit entre autres par la distinction entre ancêtres et démons : le deuil « doit remplir une mission psychique définie, qui consiste à établir une séparation entre les morts, d'un côté, les souvenirs et les espérances des survivants, de l'autre. [...] Et alors les mêmes esprits, qui ont été redoutés comme des démons, deviennent l'objet de sentiments plus amicaux, sont adorés comme des ancêtres dont on invoque le secours dans toutes les occasions. »⁵³. Il faut juste traduire l'opposition ancêtres/démons en *loa/zombies*. Pour éviter le retour, les Haïtiens développent ainsi toute une série de rites mortuaires pour mettre le mort à distance. Tout comme les

⁵⁰ Christine K. Duff, *Univers intimes : pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*, Peter Lang Publishing, coll. « *Caribbean Studies* », New York, 2008, p. 41-42.

⁵¹ Joseph van Wing, *Études Bakongo : sociologie, religion et magie* [1921], Desclée de Brouwer, Paris, 1959, p. 248.

⁵² Charles Dewisme, *Les Zombis ou le secret des morts-vivants*, Grasset, coll. « Bilan du mystère », Paris, 1957, p. 72.

⁵³ Sigmund Freud, *Totem et Tabou* [1913], trad. Samuel Jankélévitch, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 2001, p. 98.

croyants médiévaux qui par des « suffrages » aidaient leurs morts à gagner leur place au paradis, les vodouisants produisent tout un tas de rituels afin d'aider le mort à réussir son passage. Il y a d'abord le *déssounin*, cérémonie séparant le défunt adepte du vaudou, du *loa* qui le protégeait/possédait, où parfois le corps se soulève avant de retomber. S'ensuit la toilette du mort, la veillée, puis l'enterrement lors duquel les endeuillés, selon Alfred Métraux, conduisent le mort au cimetière en faisant des détours et des volte-face pour empêcher le mort de retrouver le chemin de la maison⁵⁴.

b. R.I.P. (*Rest in Peace*)

Mais si le zombie est un esclave, il est aussi un trouble-fête en ce qu'il est debout alors qu'il est mort. Cette relève est contre-nature. Le zombie implique ainsi un trouble du deuil, deuil personnel on l'a vu (le cas exemplaire de Felicia Felix Mentor) mais aussi collectif (l'esclavage et le massacre). Or, le deuil n'est possible que si le mort est bien mort, qu'il est sous la terre et que l'on peut le localiser. Le corps en errance du zombie signale un deuil perturbé (non-résolu). La déambulation lente et hagarde, c'est la créature perdue à mille lieux de chez elle. Le déplacement du zombie reproduit maladroitement le déplacement des masses, le singe en une migration perpétuelle et désordonnée (ce que l'on retrouve dans les films américains). Le traumatisme de la déportation, violente et irrémédiable par définition, se retrouve dans ce déplacement perpétuel et erratique auquel se livre le zombie. Car ce déplacement semble traumatique, tant la créature est dans un état qui a tout du mutisme et de la catatonie. Quel est le sens de ce mouvement (après tout, si le zombie n'a pas de conscience, ni de force, ni de désir, il pourrait rester immobile ? Pourtant, il bouge) ? À errer comme ça, on ne sait plus où sont les cadavres. Or, « Rien ne serait pire, pour le travail du deuil, que la confusion ou le doute : *il faut savoir* qui est enterré où – et *il faut* (savoir – s'assurer) que, dans ce qui reste de lui, *il y reste*. Qu'il s'y tienne et n'en bouge plus ! »⁵⁵

⁵⁴ Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, op. cit., p. 222-223.

⁵⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Éditions Galilée, Paris, 1993, p. 30.

4. Le zombie

« Obey!

Work! »⁵⁶

a. Manifestation des morts : zombie contre possédé

Dans le vaudou, les morts se manifestent de deux façons dialectiquement opposées. Il y a d'un côté la possession, de l'autre le zombisme. L'une est radicalement « positive », vitaliste et socialement intégrée et structurante (cérémonies de possession qui rassemblent la communauté pour guérir des maux, résoudre des conflits), l'autre est radicalement négative en ce qu'elle évoque la honte, le refoulement et la mise à l'écart. Le zombie, on l'a déjà entraperçu avec Felicia Mentor, est un être totalement désocialisé, abandonné, y compris par les membres de sa propre famille.

La manifestation positive du surnaturel (le mort comme génie, *loa*) donc, c'est la possession, lorsqu'un esprit vient prendre possession du corps d'un vivant, pour communiquer avec eux. La possession se manifeste par un état de transe survoltée, d'énergie débordante⁵⁷. Le vaudou est un système qui célèbre la vie, que la danse et la possession, sur un mode frénétique, disent bien. Par rapport à cela, le zombie apparaît bien sûr comme un repoussoir. Hyper-expressivité des visages (voir pour cela le film de Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*⁵⁸, yeux et bouche grand ouverts, corps virevoltants des possédés dans les magnifiques ralentis du film) contre le mutisme et l'impassibilité totale du zombie.

b. Étymologie du mot « zombie »

À l'opposé donc, le zombie, l'être vide. Le mot « zombie » se voit proposer plusieurs origines, rendues compliquées par la transmission plutôt orale des mythes et histoires dans cette région (Laroche, 481-482). Moreau de Saint-Méry, dans sa description d'Haïti définit le

⁵⁶ Ray Nelson, *Eight O'Clock in the Morning* [1963], *Alien Stories* vol. 1 [dir. Dennis Pepper], Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 94. La nouvelle de Ray Nelson a été originellement publiée dans la revue *Fantasy & Science Fiction* de novembre 1963. Elle a été adaptée au cinéma par John Carpenter pour le film *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1988).

⁵⁷ À noter que n'importe quel fidèle peut être possédé, mais cela n'implique pas une communication avec le *loa*. Le fidèle n'est qu'un réceptacle, la communication n'étant réservée qu'aux *hougan* et *mambo*. C'est ici peut-être le seul point commun entre le possédé et le zombie du culte vaudou : ne plus être maître de son corps.

⁵⁸ 1985, Maya Deren, Teiji Ito et Cherel Ito.

mot « zombie » comme un « mot créole qui signifie *esprit, revenant* »⁵⁹, ce qui en un sens reflète une partie de la réalité mais n'aide pas à trouver les origines du mythe. Certains cherchent à y voir par un savant travail de décomposition, déjà l'influence de l'Occident (la France en l'occurrence) en cherchant l'origine du terme dans le mot « ombre »⁶⁰, mais il est plus probable que c'est dans la région ouest de l'Afrique (et du centre également) qui faut aller chercher des pistes, en fait essentiellement dans les tribus bantoues. Étymologiquement, le mot « zombie » se voit attribuer plusieurs sources possibles. On trouve par exemple le mot *nzambi*, terme signifiant être surnaturel, « dieu », dans la mythologie Bakongo, un peuple du royaume Kongo⁶¹. On remarque que d'autres étymologies proches coexistent : *ndzumbi* dans la langue Mitsogho (Gabon), *nsumbi* (région du Congo), *Zumbi* chez les Kikongos, *nvumbi* en Angola, etc. Si les étymologies sont proches, les significations le sont également et sculptent déjà un champ sémantique cohérent, plus proche aussi de notre recherche : le *ndzumbi* désigne un cadavre, *nsumbi* un diable, *nvumbi* un corps sans esprit, *zumbi* un fétiche, etc.⁶² Le rapport aux ancêtres se retrouve dans le terme *mvumbi* qui signifie revenant mais aussi cadavre ou homme mort, mais pas dans le sens qu'impliquent les termes occidentaux : « Cette expression est à remarquer. *Mvumbi* n'est pas ce qu'un corps mort est pour nous. Au sens des Bakongo, l'âme, moyo, est encore présente. *Mvumbi* par la forme du mot indique un être animé, personnel. [...] Il est à remarquer qu'on ne peut parler du *mvumbi* pour désigner le mort, tant qu'il est à la mortuaire. On parle toujours du mort comme s'il était vivant.

⁵⁹ Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*, op. cit., t. 1, p. 52. (J'ai modernisé le texte).

⁶⁰ « Le mot *zombi* est utilisé dans les Antilles françaises. Je soupçonne que sa racine étymologique est « les ombres », *z'omb'e, zombi* ; et que c'est aussi de là que provient le terme des Antilles anglaises désignant le fantôme, *jumbie, juppy* ou encore *duppy*. » / « *The term zombi is used throughout the French West Indies. My guess at its etymology is les ombres, z'omb'e, zombi ; also that from it is derived the English West Indiana term for ghost, jumbie or juppy or duppy.* », Elsie Clews Parsons, « *Spirit Cult in Hayti* », *Journal de la société des Américanistes* vol. 20, n° 20, 1928, p. 178. (Je traduis). L'auteur rapporte aussi des témoignages de zombies transformés en animaux dont la viande est vendue sur les étals des marchés.

⁶¹ Qui correspond aujourd'hui à la République du Congo, à l'Angola, à la République démocratique du Congo et au Gabon. Pour le mot *nzambi*, se référer à Joseph van Wing, *Études Bakongo : sociologie, religion et magie*, op. cit., p. 137.

⁶² Hans W. Ackermann, Jeanine Gauthier, « *The Ways and Nature of the Zombi* », *Journal of American Folklore* vol. 104, n° 414, 1991, p. 468.

Mvumbi signifie également : feu un tel ; Mvumbi Nzeza : feu Nzeza. »⁶³ Dans les récits du premier voyage portugais au Royaume Kongo au xv^e siècle, on rencontre le terme *Mvumbi* lors des premiers contacts entre les occidentaux et la tribu des Basolongos, appartenant à l'ethnie des Bakongos, au croisement des mondes et à l'instant zéro qui va structurer l'économie moderne et mondiale : « Le xv^e siècle fut déterminant pour les Portugais dans leur entreprise d'exploration de nouveaux continents. Sous le règne du roi João II, entre 1481 et 1495, plusieurs bateaux cherchèrent à atteindre les Indes. Diego Caõ reçut l'ordre du roi de descendre plus au sud après sa tentative limitée au long des côtes africaines qui restaient à connaître. C'est finalement en 1482 qu'il arriva à l'embouchure du fleuve Congo et accosta au port de Mpinda à Soyo, où il rencontra les Basolongos. D'après la légende, les Basolongos prirent ce nom comme celui de leur groupe pour avoir, les premiers, rencontré des Blancs qu'ils surnommèrent Zimvumbi [Mvumbi] "revenants". »⁶⁴ Pourquoi ce nom pour les Portugais ? Parce que « Les Mvumbi sont, selon la légende, les ancêtres morts qui habitaient l'océan. Ils sont revenus avec une autre couleur de peau pour ne pas être reconnus par les leurs en difficulté de perdution. »⁶⁵ Entre l'Occidental livide et l'ancêtre mort affaibli et perdu, le mort-vivant apparaît déjà comme un être en errance, abandonné à lui-même. Cette légende évoque tout à fait les zombies postmodernes comme ceux de George Romero. Mais, entre-temps, il y a donc eu Haïti et la contrainte de la colonisation. Ce à quoi on assiste lors du passage du mythe du zombie de l'Afrique à Haïti, c'est à la transformation politique d'une figure mythologique, comme l'écrit Maximilien Laroche, où le mort-vivant n'est plus un être qui se balade entre les esprits et les vivants avant de rejoindre à terme les dieux, mais un être condamné par les hommes à rester travailler parmi eux⁶⁶.

⁶³ Joseph van Wing, *Études Bakongo : sociologie, religion et magie, op. cit.*, p. 243. Dans *Essai de morphosyntaxe systématique des parlers Kongo*, François Lumwamu utilise un exemple qui ne manque pas de saveur pour notre recherche : « *Mvumbi yé:lé* : "Le cadavre est parti" ». François Lumwamu, *Essai de morphosyntaxe systématique des parlers Kongo*, Klincksieck, Paris, 1973, p. 52.

⁶⁴ Nathalis Lembe Masiala, *Le Rite du káandu chez les Basolongo du Bas-Congo*, Éditions Publibook université, coll. « Sciences humaines et sociales », Paris, 2008, p. 15-16.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Maximilien Laroche, « Mythe africain et Mythe antillais : le personnage du *zombi* », *Revue canadienne des études africaines* vol. 9, n° 3, 1975, p. 489-490.

c. Réveiller les morts, endormir les vivants

J'aimerais revenir plus précisément sur la procédure de zombification car elle met en jeu une fragmentation radicale de l'individu. Le sorcier (*bòkò*), celui qui « sert de la main gauche » – c'est-à-dire l'envers du bon prêtre (*houngan*) – agit dans l'ombre, ensorcelle, empoisonne. Dans la mythologie haïtienne, le sorcier jette un sort à sa victime qui la tue puis emprisonne son âme, le plus souvent dans un bocal. Le zombie est ainsi dual : il est tout aussi bien le mort-vivant, le cadavre debout qui travaille dans les champs de canne à sucre, corps sans âme que l'âme sans corps, le zombie astral⁶⁷ issu de la séparation réalisée par le sorcier. Ces deux formes sont le produit de la dissociation du physique d'avec le spirituel, une fragmentation de l'individu à l'œuvre tout à fait cohérente avec le statut de l'esclave déporté.



Fig. 13 : Hector Hyppolite, *Le Vol des zombies*, 1946, huile sur toile, 66 x 81 cm, Musée national d'art d'Haïti

Mais la mythologie a son envers que la science a cherché à révéler. Hurston précise, dans le même ouvrage *Tell My Horse*, que les morts réveillés n'étaient pas vraiment morts mais relevaient de morts simulées par l'utilisation de drogues secrètes originaires d'Afrique et transmises de génération en génération, des drogues qui détruiraient la partie du cerveau qui ordonne à la parole et la volonté. Ainsi, le zombie ne serait pas un mort ramené à la vie mais un vivant placé en état catatonique par empoisonnement. Précisons que l'utilisation de poisons est prégnante dans la mythologie et l'histoire d'Haïti : c'est une arme invisible

⁶⁷ Hans W. Ackermann, Jeanine Gauthier, « *The Ways and Nature of the Zombi* », art. cit., p. 466-494.

(encore le camouflage du vaudou) utilisée par exemple par Makandal, figure historique de la résistance, qui faisait infiltrer du poison dans les plantations, rendant les propriétaires paranoïaques. Dans son livre *Vaudou !* (1985), puis dans *Passage of Darkness: the ethnobiology of the Haitian Zombie* (1988), l'ethnobotaniste canadien Wade Davis relate son aventure en Haïti, à la recherche du poison zombie pour le développer dans le domaine médical, notamment dans le cadre de l'anesthésie. Si son récit est assez critiqué, notamment par l'absence d'application de ses découvertes, il est intéressant que de son point de vue (une étude sur le poison), outre l'utilisation d'un produit, le processus de zombification doit d'abord beaucoup au processus de croyance qui engendre celui de la désocialisation : « La victime de la mort vaudou serait plongée dans un univers de croyances qui peut-être, suggèrent certains, la rendraient prédisposée à un dérèglement physique pathogène. On peut imaginer son état psychologique ; il est condamné à mourir par une malédiction à laquelle il croit, de même qu'y croit tout son entourage ; il est abattu, anxieux, rempli de crainte ; les autres membres de sa famille voient et admettent sa résignation ; avec lui, ils se demandent d'où vient la malédiction et combien de temps encore il va vivre ; chose étrange, un consensus général sur sa fin proche se crée, et l'on s'écarte de lui comme on fuit l'odeur de la mort. Physiquement, il vit encore, psychologiquement, il est mourant, socialement, il est déjà mort. »⁶⁸

L'ingrédient principal serait la tétrodotoxine, une puissante neurotoxine que l'on trouve notamment dans le venin du célèbre poisson globe, administrée de manière secrète à la victime, par exemple en la déposant sur le seuil de sa maison, le poison passant à travers l'épaisse couche de la plante des pieds. Une fois contaminé, et troublé par les processus psychiques liés à la peur (la victime et son entourage savent qu'il a été maudit), le malheureux se retrouve dans un état cataleptique, en surface identique à celui de la mort. Le pseudo-mort est enterré « vivant », pour être déterré quelques heures, ou jours, plus tard par le *bòkò*. Plus loin dans son récit, on apprend que de puissants psychotropes (*datura stramonium*, le *concombre zombi* qui contient de l'atropine et de la scopolamine) alliés à la tétrodotoxine, font a priori perdurer l'état. Le zombie reste alors dans son état catatonique, et ce jusqu'à la mort de son maître. On suppose ici que n'étant plus alimenté en psychotropes,

⁶⁸ Wade Davis, *Vaudou !*, *op. cit.*, p. 114. René Depestre fait tenir à son personnage le même discours dans *Hadriana dans tous mes rêves* (p. 133).

l'individu retrouve ses esprits, ce qui, dans la mythologie, est symboliquement signifié par le sel. Comme le remarque Hurbon, cette thèse tendrait à annihiler toute la tradition vaudou. Mais l'imaginaire reste à l'œuvre. De l'Afrique à Hollywood, le zombie est resté une puissance de l'imaginaire, d'un imaginaire lointain. Le zombie est avant tout une rumeur, qui court, qui circule. En Haïti, comme en Afrique – nous le verrons –, le zombie représente la main invisible. Il est l'être à accuser dès que quelque chose de néfaste arrive. Zora Neale Hurston démontre qu'à Haïti, le zombie est lié au caractère invisible de l'économie locale⁶⁹, une économie qui devient, ou se révèle, fantastique et irréaliste.

d. Le mort au travail

Déterré, dépossédé et aliéné. Nous avons vu que le zombie devient la propriété du sorcier, qui souvent le vend comme esclave aux ordres d'un maître sur une quelconque plantation, de préférence loin de chez lui, à nouveau déterritorialisé et instrumentalisé (au sens propre), jouant la déportation. Car le processus de zombification mime ainsi de manière explicite celui de la marchandisation des corps comme nous l'avons évoqué. Et c'est tout un vocabulaire financier qui entoure le monde des zombies africains et haïtiens – car dans le vaudou, on monnaie (avec les *hougan*, avec les sorciers, avec les *loa*) – comme le décrit par exemple Hurston : « A a été réveillé parce que quelqu'un a réclamé son corps afin de s'en servir de bête de somme. Dans son état normal, il n'aurait jamais pu être engagé pour travailler de ses mains, alors il a été transformé en zombie parce qu'ils le voulaient comme ouvrier. B a aussi été sommé de travailler mais il a d'abord été réduit à l'état de bête par vengeance. C a été le point culminant de la cérémonie et du pacte "ba' Moun". C'est-à-dire qu'il a été offert en sacrifice pour rembourser une dette à un esprit pour prestations rendues. »⁷⁰ On achète, on vend, on exploite, on paie ses dettes avec, on rachète, on vole les

⁶⁹ Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, op. cit., p. 180-181. Elle cite différents exemples comme des zombies voleurs de marchandises, ou des zombies utilisés pour concurrencer des vendeurs sur les marchés.

⁷⁰ « *A was awakened because somebody required his body as a beast of burden. In his natural state he could never have been hired to work with his hands, so he was made into a Zombie because they wanted his services as a laborer. B was summoned to labor also but he is reduced to the level of a beast as an act of revenge. C was the culmination of "ba' Moun" ceremony and pledge. That is, he was given as a sacrifice to pay off a debt to a spirit for benefits received.* », *ibid.*, p. 182. (Je traduis).

âmes et les corps des zombies. Le zombie est au centre d'un processus économique car il n'est plus maître, propriétaire, de son corps. C'est bien là que se trouve la distinction avec la résurrection chrétienne qui est une remise en route, un redémarrage de la *pneuma*, de l'esprit, comme l'est la résurrection de Lazare autorisée par Dieu, un retour pleinement conscient et entier qui lui permet de s'attabler avec ses sœurs pour se remettre de sa mort. Le zombie, mort-vivant ou vivant-mort, est un revenant amputé livré à la domination d'un autre, qui ne peut plus agir sur son propre futur par des choix (faire sa vie). Sans âme, sans volonté, sans conscience, le zombie incarne la mort de la spiritualité dans sa plus totale définition et de fait est la créature la plus faible de la hiérarchie vaudou. C'est une créature vide prête à être dominée par une autre volonté. Prisonnier de son corps, le zombie est dans l'impossibilité d'affecter son futur. C'est ce dont Clairvius Narcisse, un des rares cas de zombisme étudié (par Wade Davis), témoigne quand il dit qu'« il a entendu prononcer sa mort, pleurer sa sœur, et a senti le drap dont on recouvrait son visage. [...] Il tentait désespérément de parler mais le poison paralysant rendait toute communication impossible. »⁷¹ Être maître de son corps, c'est être maître de son destin dans un pays où auparavant le corps de l'esclave était l'enjeu principal du commerce triangulaire. La sociologue et linguiste guadeloupéenne Dany Bébel-Gisler remarque que dans la langue créole, le corps [*kò*] est distingué du cadavre [*kadav*]⁷². Or, la distinction entre le *kò* et le *kadav* « permet l'expression d'une résistance culturelle à l'esclavage »⁷³ par la présence ou non de l'âme dans le corps : là où le *kò* est un homme, un corps bien vivant car habité par une âme, le *kadav*, on l'a vu, caractérise un individu qui perd la maîtrise de son corps, un corps abandonné de sa vie psychique, une dépossession qui évoque symboliquement la situation sociale de l'esclave.

⁷¹ Wade Davis, *Vaudou !*, op. cit., p. 115-116.

⁷² Dany Bébel-Gisler, *Le Défi culturel guadeloupéen : devenir ce que nous sommes*, op. cit., p. 157. Je dois cette découverte à la lecture du livre de Christine K. Duff où elle analyse cette distinction entre le *kò* et le *kadav*, *Univers intimes : pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*, op. cit., 2008. Notons que cette distinction survit dans le langage courant y compris dans le monde du travail. Dany Bébel-Gisler nous en donne un bon exemple, à la fois drôle et en même temps sérieux car c'est une survivance qui lie le monde économique moderne à la conquête violente des Amériques : « Encore aujourd'hui, on peut entendre : [...] «Le monsieur (patron, employeur), se croit le maître de mon corps. Oh non ! Il ne commande vraiment qu'à mon cadavre. » (p. 157-158).

⁷³ Christine K. Duff, *Univers intimes : pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*, op. cit., p. 41.

La transformation en zombie est donc le châtement ultime. Une mort ratée. Élément qui se trouve tout en bas de l'échelle de valeur du vaudou, il est un mort-vivant, un mort que la vie ne lâche pas, réduit en esclavage auprès d'un tiers. Dans une religion aussi idéaliste – la vie sur Terre n'est qu'un moment de l'être, qui est destiné à vivre auprès des *loa*, dans le monde invisible –, il n'est pas étonnant que le zombie soit en bas de l'échelle, car il est l'envers matérialiste de ce vers quoi l'être tend : ce *loa*, ce pur esprit divinisé. Le zombie, lui, n'est que le déchet stérile de cette finalité, condamné à rester ici-bas, sans même profiter du peu de temps de la pure vie terrestre.

e. Vers l'Occident (contagion)

Vrai mort qui se relève, vivant mis en état de fausse mort... C'est peut-être Maupassant qui, dans la deuxième version du *Horla*, aura le mieux décrit la sensation d'être zombifié, en tout cas dépossédé de soi : « Quand on est atteint par certaines maladies, tous les ressorts de l'être physique semblent brisés, toutes les énergies anéanties, tous les muscles relâchés, les os devenus mous comme la chair et la chair liquide comme de l'eau. J'éprouve cela dans mon être moral d'une façon étrange et désolante. Je n'ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir ; mais quelqu'un veut pour moi ; et j'obéis. »⁷⁴ écrit le narrateur, qui se croit contaminé par une créature invisible, dont il identifie l'origine dans un navire brésilien qui est passé près de chez lui. Serait-il victime du candomblé, cette variante brésilienne du vaudou ? Il écrit plus tard : « Je viens de lire ceci dans la *Revue du Monde Scientifique* : « Une nouvelle assez curieuse nous arrive de Rio de Janeiro. Une folie, une épidémie de folie, comparable aux démences contagieuses qui atteignirent les peuples d'Europe au Moyen Age, sévit en ce moment dans la province de San-Paulo. Les habitants éperdus quittent leurs maisons, désertent leurs villages, abandonnent leurs cultures, se disent poursuivis, possédés, gouvernés comme un bétail humain par des êtres invisibles bien que tangibles, des sortes de vampires qui se nourrissent de leur vie. »⁷⁵ La contamination est en marche. L'horreur repart vers l'Occident.

⁷⁴ Guy de Maupassant, « Le Horla » (deuxième version) [1887], *Le Horla*, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 1984, p. 72.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

B. LA DOMINATION DU REGARD

« **ABATTOIR** — L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées, (sans parler de nos jours, de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger par l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W.B. Seabrook constatant que la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang des sacrifices n'est pas mêlé aux cocktails, trouve insipides les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes, qui en sont arrivés à ne plus pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible »⁷⁶.

1. Les yeux de Béla Lugosi

« *Bela Lugosi's dead.*

Undead, undead, undead. »⁷⁷

a. *White Zombie*

Avec *L'Île magique*, l'Amérique va découvrir un « hors-champ » mystérieux à son territoire, en bordure du continent, sur un archipel où la rationalité n'est plus de mise. L'imaginaire d'Haïti, sa réalité aussi, fascinent l'Amérique et contaminent l'imaginaire américain, curieux, très curieux (inquiet ?) de ces histoires de monstres errants, prisonniers de leur condition et du travail non-rémunéré. Et si inquiétude il y a, elle résonne sans doute avec l'errance des *okies* et autres victimes de la Grande Dépression, ces ombres qui, à partir de 1929 (année de publication de *L'Île magique* ainsi que du krach boursier qui va lancer la Grande Dépression), vont se mettre en marche vers la Californie pour retrouver du travail. Le succès du livre de William Seabrook⁷⁸, parti rencontrer le vaudou créole au moment de l'occupation américaine

⁷⁶ Georges Bataille, définition d'Abattoir dans « Dictionnaire », *Documents* vol. 1, n° 6, novembre 1929, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991, p. 329.

⁷⁷ Paroles de la chanson *Bela Lugosi's Dead* du groupe Bauhaus, sortie en 1979.

⁷⁸ Notons que si Seabrook a beaucoup été critiqué (notamment par exemple par Alfred Métraux qui le qualifie de mythomane), il a été aussi admiré et défendu par Zora Neale Hurston (*Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, *op. cit.*, p. 134), par George Bataille dans la revue *Documents* (note ci-dessus) ainsi que par Michel Leiris qui en fit une critique de son livre où il évoque Seabrook comme celui qui rétablit la « justice » :

d'Haïti, provoque l'effervescence sur le continent. Gary Don Rhodes rapporte que durant l'été 1931, un court-métrage aujourd'hui disparu de la série *Curiosities* de Walter Futter aurait mis en scène des zombies utilisés comme esclaves, court-métrage dont la fin montrait ainsi des zombies remis en terre pour se préparer à une nouvelle journée de travail. Il en est de même au début de l'année 1932, dans une pièce de théâtre qui se monte à Broadway et s'intitule *Zombie*. La pièce en trois actes, dont le décor est l'intérieur d'un bungalow à Haïti, est écrite par Kenneth Webb et dirigée par George Sherwood. Son résumé : « Le scénario de *Zombie* met en scène Sylvia et Jack Clayton, des Américains propriétaires de plantations à la lisière de la jungle haïtienne. Clayton meurt, mais Pedro — un surveillant énorme et sinistre — fait revenir le corps à la vie en tant que zombie, un moyen pour lui de s'en prendre à la fortune de la famille. Le jeune docteur Thurlow, avec lequel Sylvia flirte, et un vieil universitaire, le professeur Wallace, commencent à enquêter et remonter la trace des maîtres du zombie. À un moment, une bande entière de zombies marche pesamment à travers la scène, dans un style moitié-vivant et moitié-mort. Grâce à un retournement de dernière minute, le maître du zombie ne s'avère pas être Pedro, mais le gentil professeur Wallace lui-même. »⁷⁹ Encore une fois, à la lecture de ce résumé, comment ne pas penser à ces fermiers démunis – comme ceux décrits par Steinbeck (*Les Raisins de la colère*, 1939) – dans cette horde déambulant « *half-live, half-dead* » ?

« Outre sa valeur littéraire, c'est cette valeur de justice que possède *L'Île Magique* de W. B. Seabrook [...], ce qu'il convient d'admirer le plus chez lui, c'est ce qu'il représente en fait d'attitude humaine. Voici enfin un occidental "qui comprend". Sans céder jamais au stupide préjugé de race, il se met de plain-pied avec les indigènes et l'on peut même dire que bien souvent c'est lui qui s'humilie. », Michel Leiris, « Critique de *L'Île magique* », *Documents* vol. 1, *op. cit.*, p. 334.

⁷⁹ « *Zombie's plot features Sylvia and Jack Clayton, American plantation owners on the edge of the Haitian jungle. Clayton dies, but Pedro — a huge and ominous overseer — causes his body to return to life as a zombie as a way to get at the family fortune. The young Dr. Thurlow, with whom Sylvia has flirtations, and an elder scholar named Professor Wallace begin tracking down clues to lead them to the zombie masters. At one point, an entire band of zombies lumber across the stage in a half-live, half-dead fashion. Thanks to a twist ending, the zombie master turns out to be not the suspicious Pedro, but kindly old Professor Wallace himself.* », Gary Don Rhodes, *White Zombie: Anatomy of a Horror Film* [2001], McFarland & Company Inc., Jefferson, 2006, p. 84. (Je traduis). La première de la pièce a lieu le 10 février 1932 au New York's Biltmore Theater, elle fait un flop et ne reste sur scène qu'un mois à New York avant d'écumer avec plus ou moins de succès d'autres villes comme Chicago.

Le premier long-métrage, *White Zombie* (Victor Halperin), sort au cinéma le 4 août 1932. Les frères Halperin (Edward, le frère de Victor est le producteur) s'inspirent eux aussi grandement du livre de Seabrook pour le film. Non seulement l'histoire et la description des zombies que fait Seabrook, mais aussi les dessins qui ornent la première édition vont structurer l'imaginaire cinématographique du zombie pour les années à venir : bras tendus, teint livide, yeux vides [Fig. 14]. Les producteurs vont aussi profiter des rumeurs et documents qui « accréditent » le film, tel le fameux article du code pénal de la République d'Haïti qui punit toute tentative de zombification : « Article 249. — Est aussi qualifié attentat à la vie d'une personne, l'emploi qui sera fait contre elle de substances qui, sans donner la mort, produisent un effet léthargique plus ou moins prononcé, quelles qu'en aient été les suites. Si par suite de cet état léthargique la personne a été inhumée, l'attentat sera qualifié d'assassinat. »⁸⁰ La force de cette inscription au code pénal, ce qui en fait aussi un bon argument publicitaire – comme cette mention pitoyable « Tiré de faits réels » – c'est d'être une reconnaissance de la part du législatif, c'est-à-dire de l'État, authentifiant de fait les zombies et les inscrivant dans le monde réel et rationnel.

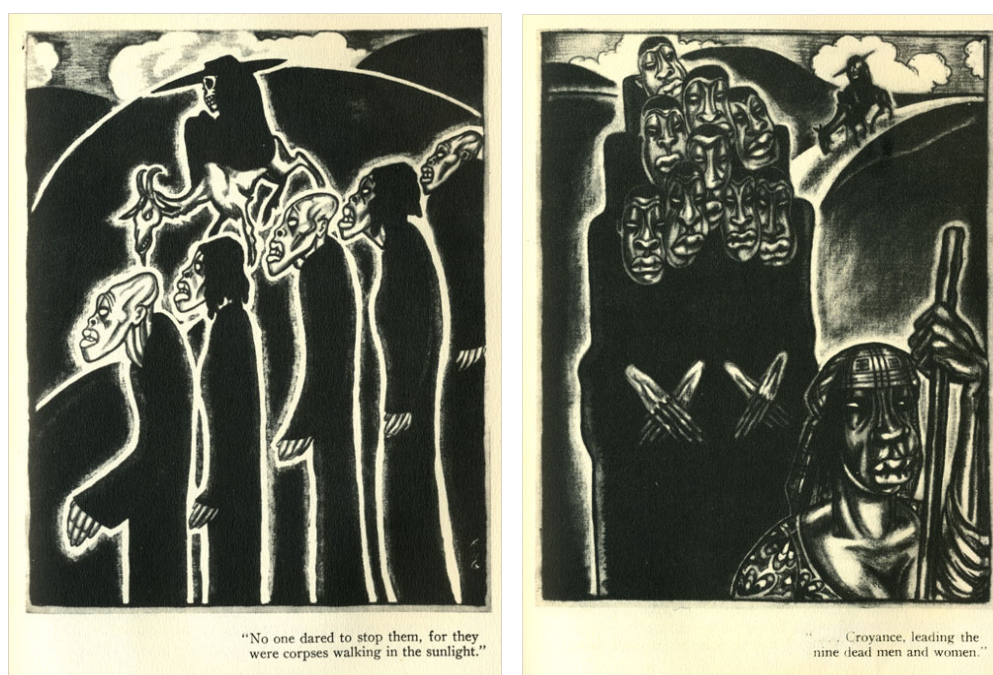


Fig. 14 : Illustrations de la première édition de *L'Île magique* réalisées par Alexander King, Harcourt, Brace & Co., New York, 1929

⁸⁰ Cité dans William Seabrook, *L'Île magique* [1929], *op. cit.*, p. 126. On retrouvera la citation à l'identique dans le film *White Zombie*.

Le film⁸¹ – dont l'action est située à Haïti – commence par un enterrement sur les images duquel apparaissent en surimpression les yeux du maître, qui est la vraie figure maléfique du film, un sorcier blanc interprété par Béla Lugosi qui emprunte aux méchants du cinéma expressionniste allemand. Hypnotiseur, connaissant les drogues et pratiques du vaudou, il est présenté comme le croisement de Mabuse et de Dracula (d'ailleurs, le film des Halperin étant une petite production Universal, les décors du *Dracula* de Tod Browning réalisé en 1931, avec déjà Béla Lugosi dans le rôle du comte, furent empruntés). Ici, Lugosi réveille les morts pour les faire travailler dans sa sucrerie. S'accaparant l'économie du zombie de la tradition haïtienne (vue dans le chapitre précédent), le sorcier utilise ces derniers qui, entre bêtes de somme et automates, sont des figures parfaites de la soumission. Précisons enfin que le château « gothique » de Legendre – ainsi que l'accent slave surjoué et caractéristique de Lugosi – associent ainsi la source du mal à la vieille Europe tant l'esthétique du mal est en complet décalage avec le contexte antillais.

White Zombie, en mettant en lumière la volonté d'hégémonie d'un mode de production sur les êtres, rend visible sur la pellicule la mécanique culturelle de cannibalisation que sont le colonialisme et l'esclavage et l'associe à la montée du capitalisme moderne et industriel, un système qui apparaît comme un grand tout bonimenteur qui a pour visage celui de l'hypnotiseur. Ces rapports de force sont représentés par la télépathie et l'hypnose dont est maître le sorcier. L'utilisation de la technique de la surimpression des yeux de Béla Lugosi sur les corps des autres donne corps à ces rapports économiques invisibles et injustes, répondant à la définition qu'en donne Schopenhauer : « L'injustice est le caractère propre à l'action d'un individu, qui étend l'affirmation de la volonté en tant que manifestée par son propre corps, jusqu'à nier la volonté manifestée par la personne d'autrui. »⁸² C'est Legendre qui veut à travers le zombie qui fait. Le zombie n'est alors absolument pas méchant, mais

⁸¹ *White Zombie* narre l'arrivée à Haïti d'un couple, Madeleine et Neil sur le point de se marier. Ils ont été invités par Beaumont, qui voit là une tentative désespérée de récupérer Madeleine dont il est amoureux. Beaumont prendra contact avec Legendre (Béla Lugosi), sorcier blanc et directeur d'une sucrerie, afin de séduire Madeleine. Legendre, grâce à une drogue, transformera Madeleine en zombie, pantin obéissant aux ordres de Beaumont, qui voit ainsi son vœu mal réalisé, ce qu'il ne peut supporter.

⁸² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818], trad. Auguste Burdeau, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 426.

victime, en ce qu'il est en proie à un individu qui l'assujettit. Car le vouloir est celui d'une conscience hors de lui (le sorcier) – le zombie est, lui, désintéressé. Et cette volonté maléfique s'étend dans d'autres films : dans *La Révolte des zombies* (*Revolt of the Zombies*, 1936, Victor Halperin), une autre production Halperin, les yeux du maître des zombies sont réutilisés et mis en surimpression sur d'autres images alors que l'acteur ne joue pas (à proprement parler) dans le film [Fig. 15-16]. C'est la volonté même des rapports de domination qui s'affiche et se propage en regardant les spectateurs droit dans les yeux. Et ce regard mabuséen, qui fixe les spectateurs, semble vouloir identifier les spectateurs aux zombies, assis dans la pénombre et dont le regard est saisi par l'image, dans un état de conscience altéré proche de l'hypnose, portant ainsi de manière ludique un regard critique sur le monde réel, comme le laisseraient supposer la publicité pour le film de l'époque : « Regardez autour de vous, est-ce que vos amis agissent de manière étrange ? Ce sont peut-être des zombies – vivant, respirant, marchant, envoûtés par le charme du Maître des morts-vivants. »⁸³, ou encore plus clairement les cercueils disposés à l'entrée des cinémas pour accueillir les spectateurs [Fig. 17].

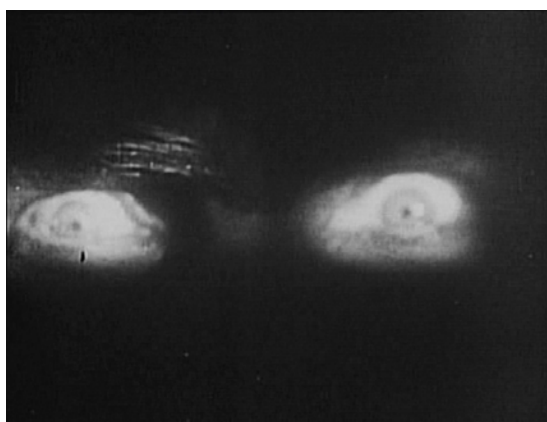


Fig. 15 : Les yeux de Béla Lugosi dans *White Zombie* (1932, Victor Halperin)



Fig. 16 : Les mêmes yeux dans *La Révolte des zombies* (*Revolt of the Zombies*, 1936, Victor Halperin) imprimés sur les corps des soldats-zombies

⁸³ « Look around you, do your friends act queerly—strangely? They may be zombies—living, breathing, walking under the spell of the Master of the Living Dead. », reproduit dans Gary Don Rhodes, *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, op. cit., p. 140. (Je traduis).



Fig. 17 : Photographie d'un « cercueil promotionnel » disposé devant l'entrée d'un cinéma à Appleton, Wisconsin, reproduit dans Gary Don Rhodes, *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, McFarland & Company Inc., Jefferson, 2001

b. *Murder in Mind* (Hypnose)

L'hypnose, donc, comme forme d'ingérence d'une puissance étrangère. L'idée de Mesmer, médecin et précurseur de l'hypnose et des théories sur le somnambulisme, est que nous sommes doués d'un sens intérieur que la veille occulte : « d'après les expériences et les observations faites, il y a de fortes raisons pour croire que nous sommes doués d'un sens *intérieur* qui est en relation avec l'ensemble de l'univers, et qui pourrait être considéré comme une *extension* de la vue. [...] Le sommeil de l'homme n'est pas un état négatif ou la simple absence de la veille : des modifications de cet état m'ont appris que les facultés dans l'homme endormi, non seulement ne sont pas suspendues, mais qu'elles agissent souvent avec plus de perfection que lorsqu'il est éveillé. On observe que certaines personnes endormies marchent, se conduisent, et produisent des actes les mieux combinés, avec la même réflexion, la même attention, et autant d'exactitude que si elles étaient éveillées. On est encore plus surpris de voir les facultés qu'on nomme intellectuelles être portées à un tel

degré, qu'elles surpassent infiniment celles qui sont les plus cultivées dans l'état ordinaire. »⁸⁴ De fait, le somnambule est capable d'achever ce qu'il ne peut achever lorsqu'il est en veille totale, dépassant ses limites diurnes, et qui prennent la forme de l'hyperesthésie, de l'automédication : « L'action des somnambules naturels est d'aller d'un lieu dans un autre, les yeux fermés, et dans la plus grande obscurité. Comment se fait-il qu'ils évitent avec autant d'adresse tous les obstacles qui s'opposent à leur passage ? Le domestique de Gassendi portait, la nuit, sur sa tête, une table couverte de carafes ; il montait un escalier très-étroit, évitait les chocs avec plus d'habileté qu'il n'eût fait pendant la veille, et arrivait à son but sans accidents. »⁸⁵ Bref, il y a un projet d'autonomie absolument politique intériorisé dans le corps. C'est aussi le resurgissement, la mise en lumière et en valeur de la puissance de l'imagination créatrice que l'on retrouve chez les romantiques, comme le note Olivier Schefer⁸⁶. Le somnambule se donne la parole et le marquis de Puységur, célèbre magnétiseur, anticipe là le processus de l'analyse⁸⁷. Mais là où l'hypnotiseur ou le magnétiseur permettent au corps du magnétisé de s'exprimer en mettant la conscience du patient en stase, – c'est-à-dire en alliant l'expression du corps à l'expression de l'inconscient (et inversement) –, le libèrent en quelque sorte, le sorcier *bòkò* fait du zombie un esclave, renforçant les contraintes extérieures du quotidien (qu'elles soient familiales, politiques ou économiques), paralysant

⁸⁴ Franz-Anton Mesmer, *Le Magnétisme animal*, édition établie par Robert Amadou, Payot, coll. « Science de l'homme », Paris, 1971, p. 306-307.

⁸⁵ Jean Dupotet de Sennevoy, *Cours de magnétisme animal*, Athénée central, Paris, 1834, p. 153-154. Il conclut son livre par : « Faisons donc, Messieurs, que le magnétisme, qui est aujourd'hui le dernier moyen de guérison réservé à l'homme souffrant, en devienne le premier. » (p. 454). (J'ai modernisé le texte).

⁸⁶ « Le somnambule et l'artiste romantique auraient peut-être en commun de vouloir *réaliser le rêve* et de *rêver le réel* [...]. À cet égard, une imagination poétique du rêve cherchera moins à opérer une traduction externe d'images internes qu'à créer une réalité intermédiaire entre le rêve et la veille, un espace transitionnel, essentiellement perméable, ni tout à fait intérieur ni tout à fait extérieur. », Olivier Schefer, *Résonances du romantisme*, La Lettre volée, coll. « Essais », Bruxelles, 2005, p. 122.

⁸⁷ « Les ouvrages du marquis [...] constituent, non seulement de précieux documents sur l'invention de la psychanalyse, mais aussi sur le partage réel et symbolique de l'espace social. Puységur donne la parole à un peuple qui sort de son état de minorité, en cette période pré- et post-révolutionnaire, pour dire ses maux, et les décrire par le menu, dans une logorrhée parfois invraisemblable, comme une parole trop longtemps contenue », Olivier Schefer, « L'Éveil des somnambules », dans Armand Marie Jacques de Chastenet de Puységur, *Recherches sur l'homme dans l'état de somnambulisme : Suivi d'une étude d'Olivier Schefer*, VillaRose, Paris, 2008, p. 146-147.

les fonctions cognitives et réflexives, à la surface comme au plus profond de l'âme. À l'hyperesthésie virtuose du somnambule qui peut tenir en funambule sur le bord d'une rambarde au clair de lune – voir par exemple le très drôle *Dodo Donald* (*Sleepy-Time Donald*, Jack King), cartoon de 1947 où un Donald somnambule domine la gravité en dormant –, s'oppose la maladresse du zombie qui titube, claudique, tombe mais se relève [Fig. 18].

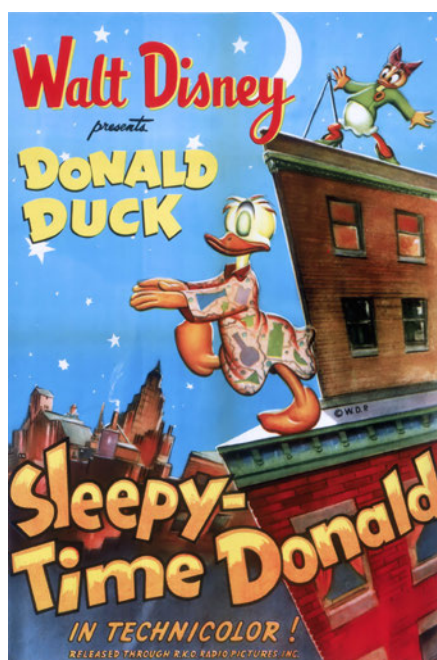


Fig. 18 : *Dodo Donald*
(*Sleepy-Time Donald*, 1947, Jack King)

Telle une marionnette contrainte par ses fils – ce qui est très bien représenté par la technique du montage alterné par Jacques Tourneur dans *Vaudou* (*I Walked with a Zombie*, 1943) [Fig. 19] –, le zombie haïtien est, on l'a vu, victime d'une volonté qui lui est extérieure, étrangère, il est un produit (les bras et les jambes comme outils) qui travaille à un but qui n'est pas le sien. Surimpression du regard du sorcier, affamés de profit (au point de déborder sur les corps des autres) : « Le regard que manifestent les yeux, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même. Ce que je saisis immédiatement lorsque j'entends craquer les branches derrière moi, ce n'est pas qu'il y a quelqu'un, c'est que je suis vulnérable, que j'ai un corps qui peut être blessé, que j'occupe une place et que je ne puis, en aucun cas,

m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref que je suis vu»⁸⁸. Être vu signifie l'émergence d'un autre centre du monde qui me resitue dans le monde. Il me juge comme je le juge et me fait exister et me modifie (Sartre dans *L'Être et le Néant* prend l'exemple de la honte). Le regard de l'autre déforme et transforme en objet. C'est le cauchemar de *Huis clos* (Jean-Paul Sartre, 1944) où, sans miroir, les damnés ne peuvent se voir, et se percevoir, qu'à travers le regard de l'autre. Puissance terrible du regard à l'opposé des yeux vides des zombies sur lesquels se focalisent les témoignages qui reviennent d'Haïti, imagerie des yeux qui ne renvoient plus rien, qui semblent s'être retournés pour se perdre dans un espace intérieur vide, une subjectivité envolée. Les yeux qui, dit-on, reflètent l'âme. Hurston : « Ce visage sans expression avec ce regard mort. Les paupières étaient blanches tout autour des yeux comme si on les avait brûlées avec de l'acide. »⁸⁹ Seabrook : « Le plus affreux, c'était le regard, ou plutôt l'absence de regard. Les yeux étaient morts, comme aveugles, dépourvus d'expression. Non ce n'était pas des yeux d'aveugle mais des yeux de mort. »⁹⁰ Si le regard des zombies plonge dans le vide ou à l'intérieur, cela signifie qu'ils ne voient rien et qu'ils ne sont pas dans un rapport cognitif et phénoménologique au monde. Et encore moins contemplatif et analytique. C'est un retour primitif de la bête humaine que déduit Wade Davis de son étude sur les conséquences des drogues zombies : « Lorsque certaines cellules du cerveau sont privées d'oxygène pendant seulement quelques secondes, elles meurent et ne peuvent jamais revivre car, ainsi que vous le savez sans doute, il n'y a pas de régénération de la matière cervicale. Mais les parties les plus primitives du cerveau, celles qui commandent des fonctions vitales, peuvent mieux résister. Dans certains cas le sujet peut perdre sa personnalité, c'est-à-dire la partie du cerveau qui commande la pensée et les mouvements volontaires, et cependant vivre une vie végétative parce que les centres vitaux sont intacts. »⁹¹

⁸⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1979, p. 298.

⁸⁹ « *That blank face with the dead eyes. The eyelids were white all around the eyes as if they had been burned with acid.* », Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, op. cit., p. 195. (Je traduis).

⁹⁰ William Seabrook, *L'Île magique*, op. cit., p. 123.

⁹¹ Wade Davis, *Vaudou !*, op. cit., p. 25.



Fig. 19 : *Vaudou (I Walked with a Zombie, 1943, Jacques Tourneur)*

2. *Herbert West, réanimateur*

« [...] son âme est partie. Je ne supporte plus ces yeux vides qui me fixent. »⁹²



Fig. 20 : Karim Charredib, *Herbert West, réanimateur*, 2008, installation vidéo, 2 écrans LCD, ordinateur, câbles

a. Deux yeux, aucun regard : la mécanique oculaire

Ce décalage entre les yeux et la cognition que représente le zombie travaille également dans l'installation *Herbert West, réanimateur* où le regard ultra-agité ne capte ni ne comprend rien du monde. Contre les yeux fixes de Lugosi, les yeux agités et impuissants du corps ramené électriquement à la vie. *Herbert West, réanimateur* [Fig. 20-21] est une adaptation de la nouvelle écrite par Lovecraft (« Herbert West, réanimateur », 1921-1922) qui prend la forme

⁹² « [...] *the soul is gone. I can't bear those empty, staring eyes.* », Beaumont (interprété par Robert Frazer) dans *White Zombie* (1932, Victor Halperin).

d'une installation vidéo. L'installation montre deux écrans espacés de quelques centimètres, diffusant chacun un œil, qui semblent former un ensemble cohérent (appartenant au même visage). Pourtant, une fois animés, ils partent de tous les côtés, comme surexcités. Les câblages rejouent les connections nerveuses. Les mouvements non coordonnés évoquent le monstre, par le dysfonctionnement, par la juxtaposition d'éléments d'un même corps qui ne fonctionnent pas ensemble car l'installation simule la mécanique du corps qui se contredit. Godard disait à propos du regard que l'« on a deux yeux, un seul regard. »⁹³, posant le regard comme affirmation et expression d'une subjectivité qui non seulement voit mais aussi scrute et analyse (on a déjà évoqué plus haut l'image des yeux comme reflet de l'âme). Loin d'exprimer une subjectivité renaissante, les yeux – l'ensemble des yeux – de l'installation se perdent, par la fragmentation du regard, dans l'autonomie de chaque œil. Ils s'agitent car ils sont seulement mus par des signaux électriques, nerveux, sans véritable intention, comme si l'on avait branché sur le secteur une lampe qui soudain s'allume. Ici cette relation de simple cause à effet (le « *if/then* », à la base de la programmation informatique) est redoublée par le dispositif électronique : les deux écrans. Il faut appuyer pour lancer le regard, l'activer, dans le vide. C'est pour cela que dans l'installation, j'accorde beaucoup d'importance à la présence et à la visibilité des divers câbles (électriques et électroniques). Les câbles vidéo évoquent les nerfs optiques bien que jouant le rôle inverse : l'information va de l'ordinateur (processeur central) à l'écran tandis que le nerf optique apporte les informations visuelles saisies par les yeux au cerveau. Ils désignent le rapport entre l'image, par définition dématérialisée, et ce qui permet son existence. C'est pourquoi j'ai préféré ne pas dissimuler la technique, ici plutôt électronique que mécanique. Cette importance de la visibilité du dispositif se situe à contrecourant de la philosophie du dématérialisé qui cache le matériel (électronique, mécanique) dans les technologies comme le WIFI qui nous libère des câbles Ethernet ou les « *clouds* » qui permettent de stocker « dans les nuages » nos données et informations (via les serveurs de DropBox, iCloud, Vimeo, etc.). Car c'est bien une illusion : toutes les plus grandes compagnies sont dans une course à l'acquisition d'espace (terrestre et numérique) négociant avec les États l'ouverture de fermes géantes (des *data centers*) entièrement destinées à héberger des milliers de serveurs informatiques, nécessitant une

⁹³ Jean-Luc Godard, lors de la conférence de presse de Cannes 1986, incluse dans *Les Histoires du cinéma*, coffret DVD, Studio Gaumont, 2007.

consommation d'énergie importante pour faire tourner les machines mais surtout pour les refroidir : « Certains data centers consomment autant de courant que 250 000 foyers européens. Selon le rapport [de Greenpeace], si le cloud était un pays, il se classerait au 5^e rang mondial en terme de demande en électricité. Et ses besoins devraient être multipliés par trois d'ici à 2020 »⁹⁴. Une éthique du visible se pose face à cette disparition de la matière derrière de beaux nuages volatiles et prometteurs, derrière le regard de l'entrepreneur que représente Lugosi.

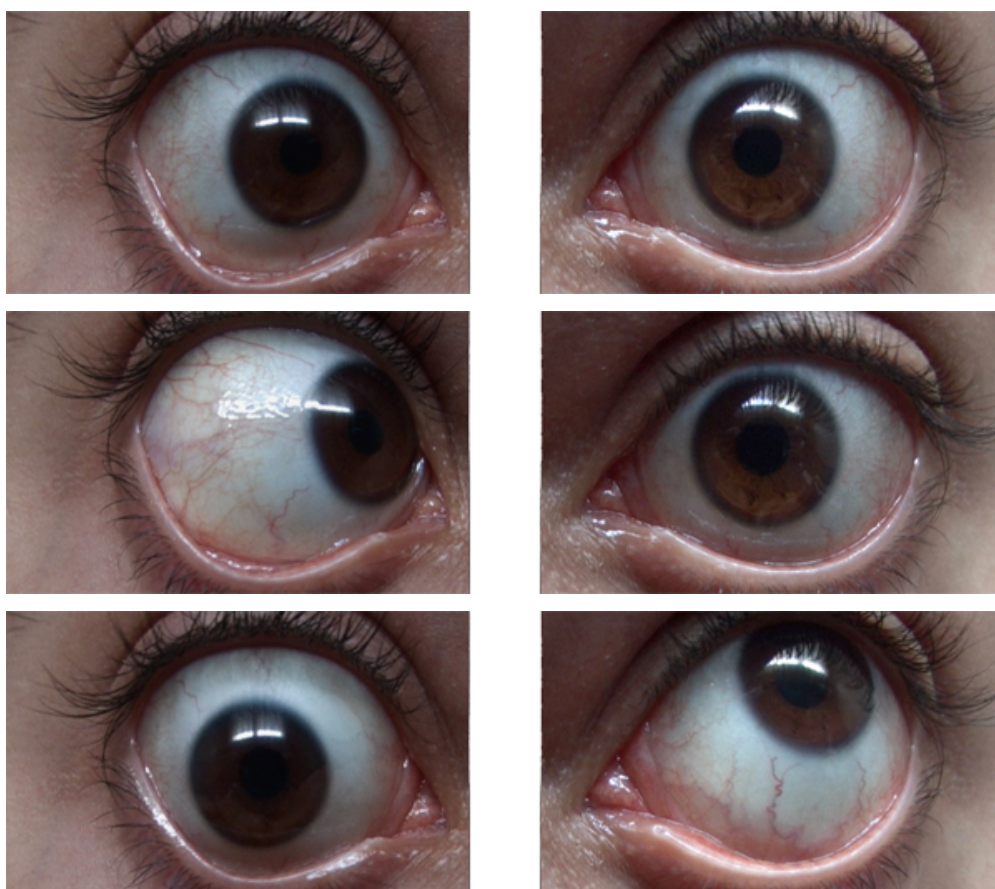


Fig. 21 : Karim Charredib, *Herbert West, réanimateur*, 2008, installation vidéo, 2 écrans LCD, ordinateur, câbles

⁹⁴ Aurore Hennion, « Greenpeace épingle Apple et Microsoft », publié le 18 avril 2012 sur le site *Libération.fr*, consulté à l'adresse : < http://www.liberation.fr/economie/2012/04/18/greenpeace-epingle-apple-et-microsoft_812729 >. « Votre cloud est-il net ? », rapport de Greenpeace publié sur le site *Greenpeace.org* en avril 2012, consulté à l'adresse : < <http://www.greenpeace.org/france/PageFiles/300718/Votre%20cloud%20est-il%20net.pdf> >.

b. Disjonction et suture du cadre

« Le corps s'agitait de plus en plus ; sous nos yeux avides, il commença à se soulever d'une manière effrayante. Les bras remuèrent dans tous les sens, les jambes en firent autant et plusieurs se contractèrent. Puis la chose sans tête lança ses bras dans un mouvement qui était sans aucun doute celui du désespoir — un désespoir intelligent, apparemment suffisant pour prouver toutes les théories de West. Les nerfs se remémoraient les derniers actes de l'existence de cet homme, la lutte pour s'échapper de l'avion qui tombait. [...] L'événement en lui-même fut très simple, seules ses implications en font une chose remarquable. Le corps sur la table, s'était relevé en tâtonnant d'une façon aveugle et terrifiante et nous entendîmes un son. Je n'appellerai pas ce son une voix, car c'était trop horrible. Et pourtant son timbre n'était pas ce qu'il y avait de plus atroce, pas plus que son message — elle avait simplement hurlé : « Saute, Ronald, pour l'amour de Dieu, saute ! » Mais ce son provenait du grand récipient couvert dans ce coin ignoble et grouillant d'ombres noires. »⁹⁵

Les mots prononcés par la créature sont les derniers mots que l'homme était en train de dire avant de mourir. La réactivation ne fait que reprendre là où il s'était arrêté avant de mourir, par la décharge violente du stimulus envoyé, là où le corps s'est arrêté. La mort est ici en suspens, elle forme une faille spatiotemporelle, une disjonction : disjonction du temps car il y a l'écart entre l'événement de la mort et du réveil que les nerfs ignorent, et disjonction de l'espace non seulement car le corps ranimé n'est plus dans l'avion où se situait l'action, mais aussi car il ne forme plus un espace cohérent : cette discontinuité prend ici corps dans le démembrement de l'individu, la tête est séparée du corps, dans ce « grand récipient couvert dans ce coin ignoble ». C'est un monstre, un faux raccord, en ce qu'il n'est plus un individu intègre mais éparpillé. D'après les théories d'Herbert West le réanimateur, dont on verra les conséquences esthétiques et politiques plus bas, il peut y avoir autonomie de chaque partie, des parties qui peuvent être réanimées de manière indépendante du reste du corps. Cette disjonction de l'individu s'incarne, dans l'installation, dans l'espace vide entre les écrans, espace vide qui sépare, écrans qui cadrent le corps en plusieurs morceaux filmés. Chaque œil a son écran et sa surface. Monter la vidéo en un seul plan (dans un format cinémascope par exemple) ne ferait pas de la créature représentée un monstre lovecraftien mais seulement un

⁹⁵ Howard Phillips Lovecraft, « Herbert West, réanimateur » [1921-1922], *Les Autres dieux et autres nouvelles*, trad. Paule Pérez, Flammarion, coll. « Libro », Paris, 1999, p. 36.

être qui réussit la performance comique de loucher de manière excessive. Ici, le montage se doit de ne pas être interdit pour contredire le mot d'ordre d'André Bazin, pour qui tout doit se dérouler dans le même plan⁹⁶. Le revenant lovecraftien est une défaite de l'unité spatiale.

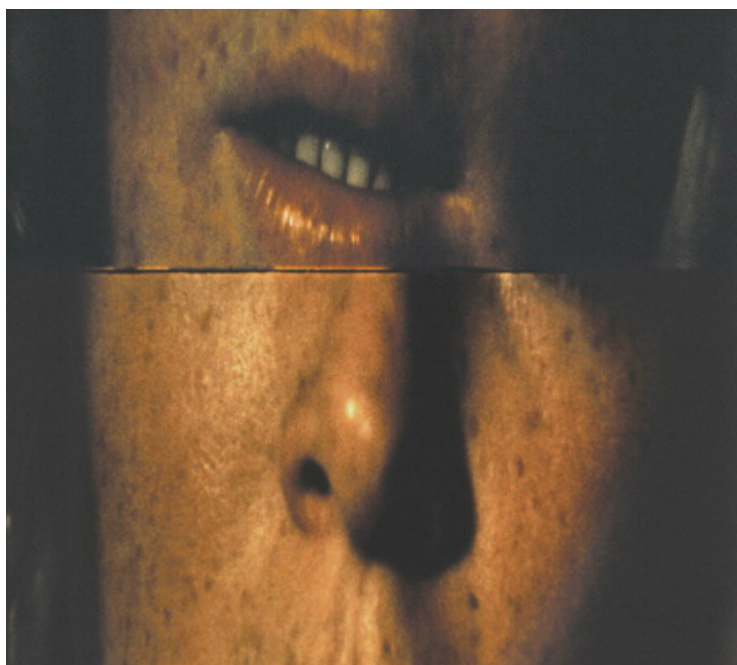


Fig. 22 : Éric Rondepierre, *Chuchotement*, 1999-2001, photographie couleur sous Diassec encadrée, 110 x 100 cm

Le démembrement, du cadre, du photogramme ou de l'écran évoque certaines séries photographiques d'Éric Rondepierre qui, dans une logique de déconstruction de l'unité filmique, a sélectionné, après plusieurs années de recherche, différentes bandes de pellicule dans lesquelles il a coupé au ciseau une image, ou plutôt deux images, en prenant le bas de la première image et le haut de la suivante. Il montre le 1/24^e de seconde qui s'écoule entre les deux images, matérialisé par cette fine barre noire. Cette barre noire interfère entre deux mondes. Mais quand il s'agit d'un gros plan de corps, d'un visage comme ci-dessus, c'est un découpage quasiment gore qui est donné à voir. La ligne noire décompose, c'est un couperet mais aussi, dans un double mouvement, un instrument de savant fou qui suture, recomposant, dans le cas de *Chuchotement* [Fig. 22] un visage monstrueux. La bouche à la place des

⁹⁶ André Bazin, « Le Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1962], Éditions du Cerf, coll. « 7Art », Paris, 2002, p. 49-61. Nous y reviendrons.

yeux : « En tout cas, c'est elle [la barre] qui sépare et relie, qui a cette fonction ambiguë de souder les images dans ce nouvel ensemble. »⁹⁷

[On peut aussi objecter que les yeux pris de frénésie sont l'expression d'un rêve les yeux grands ouverts. La science a démontré que pendant le sommeil paradoxal, moment où se font les rêves, les yeux s'agitent sous les paupières, manifestation (cachée derrière les paupières) de ce moment de forte activité cérébrale. Fermer les yeux, c'est déployer une fine membrane, tel un écran de cinéma sur lequel se projettent les images animées que sont nos rêves. Et cela devient un projet politique : « Garder les yeux ouverts en permanence devient, dans ces conditions, la métaphore, plus même qu'une métaphore, le signe réel que le fantastique se déploie dans le monde ordinaire, et que l'obstacle du sommeil retardant l'entrée de l'imaginaire dans la vie a été levé. »⁹⁸]

3. La mécanique mortifère et le démembrement du corps social

« *Now it looks like the birthplace of Béla Lugosi.* »⁹⁹

a. Hasco : le cauchemar et la répétition

Derrière le regard de Béla Lugosi, on a dit qu'il y avait l'usine et le monde contemporain. Legendre, le sorcier blanc, utilise des zombies comme main d'œuvre abruti et fidèle. *White Zombie* désigne le mal comme intrinsèque au monde industriel en plein développement. Ainsi, quand Beaumont va rendre visite à Legendre dans sa sucrerie, on voit les zombies travaillant sans relâche, totalement et pourtant mollement dédiés au rendement comme objectif absolu. L'usine est l'atelier du mal, un décorum mécanique qui englobe les corps des ouvriers zombies comme une de ses parties. Un enfer dont s'extirpe Beaumont par un travelling arrière entraînant le spectateur avec lui hors de ce borbier, laissant les zombies

⁹⁷ Éric Rondepierre, « Cent domiciles fixes. Carnets 1998-2000 (extraits) », *Plastik* n° 1, « L'Expérience intérieure et ses mites », été 2001, p. 28-29.

⁹⁸ Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, Vrin, coll. « Matière étrangère », Paris, 2008, p. 125.

⁹⁹ « On dirait le lieu de naissance de Béla Lugosi », dit un des jeunes arrivant devant la maison délabrée qui sert d'abattoir à Leatherface dans *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974, Tobe Hooper). (Je traduis car la phrase, peu audible et perdue dans le fond sonore, n'a pas été gardée dans la version française).

dans l'arrière-plan. Dans le ronronnement hypnotisant et organique de la sucrerie (grincement des poulies, érosion des cordes frottant contre le bois), les zombies travaillent comme des machines, et si un couac arrive, ils continuent, avec ce qu'on imagine à tort être une dévotion totale et en même temps sans faire preuve de la moindre faculté d'adaptation. Dans une séquence étonnante, un des zombies tombe dans la cuve qui sert à moudre les cannes à sucre, tandis que la main d'œuvre continue de tourner la broyeuse. Là se manifeste une véritable horreur contemporaine, celle d'un système : l'action continue des zombies qui ne réagissent pas à ce qu'ils font (ils n'en ont pas la conscience), et le zombie qui ne réagit pas à sa propre destruction, à sa propre douleur (souffre-t-il ?). Il ne crie pas, ni ne proteste et aucune émotion ne se lit quand il trébuche et tombe. Surtout, sa mort n'empêche pas le déroulement de la mécanique de production en cours.

Le déploiement des zombies dans l'imaginaire occidental accompagne celui du capitalisme taylorien qui s'étend dans le monde et l'aliénation de ses nouvelles formes de discipline pesant sur la main d'œuvre ouvrière. Cette transformation, et cette perception d'une économie qui se mondialise, que documente le film sous l'angle de l'horreur et du fantastique, trouve ses origines dans les rumeurs qui circulent à Haïti : « Même près des villes, on trouve des zombis. Vous avez peut-être entendu parler de ceux qu'on a embauchés à Hasco... »¹⁰⁰ déclare Polynice à Seabrook dans *L'Île magique*. Bien loin des champs, des plantations et des mines, et du décorum du vaudou vernaculaire, c'est dans un environnement bien contemporain et industrialisé qu'errent désormais les zombies qui occupent les rumeurs. L'Hasco (*Haitian American Sugar Company*) – qui sert de modèle à l'usine de *White Zombie* – est une des usines américaines les plus importantes situées à Haïti. Créée en 1912, elle sera, de par son origine, représentative et symptomatique des troubles politiques de l'île puisqu'elle représente la mainmise des intérêts américains sur Haïti. En effet, en 1915, l'armée américaine envahit l'île suite au renversement du gouvernement du président Sam et à l'hostilité grandissante à l'encontre des États-Unis : « Sous le prétexte de l'instabilité politique et économique d'Haïti, les États-Unis ont envahi Haïti, ont nommé un président clientéliste, et ont imposé après les faits un traité de leur crû légalisant l'invasion et l'occupation. Ce document a été suivi par une réécriture de la constitution haïtienne par les Américains qui accorde aux étrangers le droit d'avoir des possessions haïtiennes et ce, pour la

¹⁰⁰ William Seabrook, *L'Île magique*, *op. cit.*, p. 115.

première fois depuis la révolution. En peu de temps, l'économie nationale endettée se retrouve sous la supervision des banques new-yorkaises, ce qui nécessite la présence des Marines en Haïti comme seule façon de protéger les intérêts américains»¹⁰¹. Face à l'hégémonie et à l'ingérence de la démocratie américaine dans l'état haïtien, les zombies ne sont plus seulement des figures du colonialisme historique du commerce triangulaire mais aussi de l'industrialisation occidentale moderne qui se manifeste à leur porte.

Les zombies d'Halperin représentent l'inquiétude de la perte de la subjectivité de l'individu dans un monde moderne à l'horizon et à l'imaginaire d'un capitalisme possiblement aliénant et globalisé, et qui pour les Haïtiens a tout d'un rappel de la domination passée. Va-et-vient entre la réalité et la superstition : Hasco « offre des salaires très bas mais un travail régulier. »¹⁰², pas bien loin de l'économie des zombies qui ne sont pas payés. La mise en scène de la séquence de *White Zombie*, le maquillage des zombies assez effacé, renforcent le brouillage entre esclaves, travailleurs et zombies. Quand Beaumont visite pour la première fois l'usine, on ne sait si on a affaire à des monstres ou à des ouvriers abattus. Il faut attendre la chute de l'un deux pour que le visage de Beaumont se pétrifie devant cette métaphore d'une main d'œuvre aliénable et bon marché qui renvoie à celle d'Haïti pour les États-Unis (la sucrerie a tout d'un envers du décor, derrière la douceur du sucre...) : « Le bas prix des ouvriers haïtiens et leur grand nombre ont en effet exercé une attraction bien réelle et sans cesse renouvelée sur les investisseurs étrangers : les ouvriers haïtiens étaient payés au taux de 20 cents par journée pour douze heures de travail. Le conseiller financier de la Rue argumentait contre des amendements passés en 1930, indiquant : “le plus grand atout d'Haïti est sa main-d'œuvre à bas prix – main-d'œuvre dont le coût quotidien pour un employeur ne dépasse pas celui des mains-d'œuvre d'autres pays pour un résultat similaire. Qu'on augmente de manière artificielle le coût de la main-d'œuvre et le capital ira là où les

¹⁰¹ « *Under the pretext of Haiti's political and economic instability, the United States invaded Haiti, appointed a client president, and imposed an American-authored treaty legalizing the invasion and occupation after the fact. This document was followed by the American-authored Haitian constitution that granted foreigners the right to own Haitian property for the first time since the revolution. In short order, the indebted national economy was overseen by New York-based banks, which in turn propped up the Marine presence in Haiti as the only way to protect American interests.* », Jennifer Fay, « *Dead Subjectivity, White Zombie, Black Baghdad* », *CR: The New Centennial Review* vol. 8, n° 1, 2008, p. 89. (Je traduis). Ceci sans déclaration officielle de guerre, ce qui est une violation des lois internationales.

¹⁰² William Seabrook, *L'Île magique*, *op. cit.*, p. 115.

conditions lui seront plus favorables”.

¹⁰³ L’usine comme machine à fabriquer des zombies remplace le colonialisme des plantations par un colonialisme de l’économie de marché délocalisé qui s’annonce tout aussi mortifère. Dans quel autre état peut-on sortir de l’usine après douze heures de travail ? Legendre dans *White Zombie* l’explique très bien à Beaumont : « Les zombies travaillent fidèlement et n’ont pas peur des longues heures à l’usine »¹⁰⁴.

b. Démembrement du corps humain, démembrerement du corps social

D’Haïti au reste du monde. La forme de déplacement du zombie est la contamination, la contagion – comme celle dont est victime le héros du *Horla*. De fait, si l’on parle de cinéma et de corps emportés par la modernité, il est difficile de ne pas citer le corps ballotté de Chaplin, en lutte lui aussi avec le monde moderne. C’est aussi ici que l’on aperçoit une forme de résistance. Dans *Les Temps modernes* (*The Modern Times*, 1936), le comique devient ce « corps mécanique et sans âme »¹⁰⁵ des sociétés occidentales dénoncé par Seabrook. Un corps pris dans l’emballage de la vitesse, littéralement digéré dans l’engrenage d’un système qui ne laisse pas de place à l’improvisation, au doute, à la pensée et surtout pas aux temps morts (se gratter quand ça démange, comme dans une des séquences du film). Ce n’est pas nouveau : déjà, en 1883, Zola décrivait dans *Au Bonheur des dames* les conséquences du capitalisme marchand où les employés de grands magasins, identiques aux zombies de *White Zombie* ou à Chaplin dans *Les Temps modernes*, ne sont « plus que des rouages [...] emportés par le branle de la machine, abdiquant leur personnalité, additionnant simplement leurs forces

¹⁰³ « *The cheapness and abundance of Haitian labor was indeed a real and continuing attraction to foreign investment: Haitian laborers were paid at the rate of 20 cents per day for twelve hours of work. Financial Adviser de la Rue argued against passing laws in 1930 stating: “The greatest asset Haiti has is cheap labor—labor whose daily cost to an employer does not exceed the labor of other lands whose products are similar. Should labor costs here be increased artificially, that capital will go where conditions are more favorable.”* », Hans Schmidt, *The United States Occupation of Haiti, 1915-1934* [1971], Rutgers University Press, Piscataway, 1995, p. 170. (Je traduis).

¹⁰⁴ « *They work faithfully and they are not worried about long hours* ».

¹⁰⁵ William Seabrook, *L’Île magique*, op. cit., p. 50.

dans ce total, banal et puissant phalanstère »¹⁰⁶. L'homme moderne (ici l'ouvrier sur sa ligne), nous montre Chaplin, doit être un corps qui met sa conscience en vacance pour être en « harmonie » avec cet environnement. Une sorte de monstre. D'ailleurs, Marx note dans *Le Capital* qu'« Alors que la coopération simple n'apporte pas grand changement au mode de travail de l'individu, la manufacture le bouleverse de fond en comble et s'attaque à la racine même de la force de travail individuelle. Elle estropie l'ouvrier et fait de lui une espèce de monstre, en favorisant, à la manière d'une serre, le développement de son habileté de détail par la suppression de tout un monde d'instincts et de capacités. [...] l'individu est lui-même divisé, transformé en mécanisme automatique d'un travail partiel, si bien que se trouve réalisée la fable absurde de Menenius Agrippa, représentant un homme comme un simple fragment de son propre corps. »¹⁰⁷ Cette monstruosité ressurgit, dans l'usine des temps modernes, dans la répétition des gestes que sont les réflexes et automatismes, pour atteindre à la perfection, une sorte de mémoire qu'enregistre le corps. Cette rationalisation des gestes est mise en place et théorisée à la fin du XIX^e siècle dans l'organisation scientifique du travail à laquelle s'attaque Chaplin, le taylorisme évoqué plus haut (Frederick Winslow Taylor, *Principe d'organisation scientifique*¹⁰⁸) et qui a pour mission, entre autres, de disséquer les rythmes, cadences et mouvements des corps ouvriers pour trouver le geste le plus économique : « L'économie de temps et l'augmentation de rendement qui en résultent, sont obtenues en éliminant les mouvements inutiles, en remplaçant les mouvements lents et malhabiles par des mouvements rapides. Elles ne peuvent être pleinement réalisées qu'après une étude complète des mouvements et des temps, faite par un homme compétent. [...] Il existe beaucoup de manières différentes de faire la même chose, 40, 50 ou 100 peut-être dans la même usine, et

¹⁰⁶ Émile Zola, *Au bonheur des dames, Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, vol. 3, Gallimard, Paris, 1964, p. 192, cité dans Didier Ottinger, « *Dreamlands* », *Dreamlands. Des parcs d'attractions aux cités du futur*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁷ Karl Marx, *Le Capital* [1867]. *Édition populaire par Julien Borchardt* [1919], trad. J.-P. Samson, Presses universitaires de France, Paris, 1956, p. 87. Plus loin, il ajoute en citant *De la richesse des nations* d'Adam Smith (1776) : « L'esprit de la plupart des hommes, dit A. Smith, se développe nécessairement de et par leurs occupations de chaque jour. Un homme qui passe toute sa vie à s'acquitter de quelques opérations simples... n'a pas l'occasion d'exercer son intelligence... Il devient en général aussi stupide qu'une créature humaine puisse le devenir » (p. 88).

¹⁰⁸ *The Principles of Scientific Management*, 1911. Suit le travail à la chaîne, centre névralgique du fordisme qui est mis en pratique dès 1908.

c'est pour cela qu'il existe une grande variété d'outils pour faire le même travail. Parmi les méthodes et outils employés dans chaque opération, il y a toujours une méthode et un outil plus rapides et meilleurs que les autres. »¹⁰⁹ Pour Taylor, la plus grosse perte de gain est due aux faux gestes, aux mouvements non nécessaires, aux temps morts. Il faut économiser les gestes par la standardisation. Le corps de Chaplin est ainsi hanté par la répétition des gestes parfaits du travail quand il finit sa session sur la chaîne de montage : alors qu'il passe ses outils à son remplaçant, son corps est pris de spasmes et de tics qui dérivent de la continuation des gestes, mouvements incontrôlables par sa volonté (c'est bien le problème du tic, insaisissable révolte du corps sur la raison) alors qu'il part prendre sa pause. Le corps prend le relais de la conscience et il part manipuler les seins d'une passante comme si c'étaient les boulons sur lesquels il travaillait sur la chaîne un peu plus tôt. Le comique de situation de la séquence, c'est qu'il n'est pas maître de ses mouvements, qu'il n'est pas un pervers mais seulement l'image d'un pervers. Mais aussi peut-être que la destruction des limites de la conscience par la répétition des gestes, dans une logique situationniste de l'excès qui ferait s'effondrer le système, laisse libre cours à la destruction du savoir-vivre en société, au juste rétablissement de la libido. On entreperçoit ici un potentiel d'insaisissabilité par la perte de contrôle consécutive à la folie de standardiser et de rationaliser les corps humains.



Fig. 23 : *Les Temps modernes* (*The Modern Times*, Charlie Chaplin, 1936)

Fig. 24a et 24b : *White Zombie* (Victor Halperin, 1932)

¹⁰⁹ Frederick Winslow Taylor, *Principe d'organisation scientifique* [1911], trad. Jean Royer, Dunod, Paris, 1927, p. 32-33. Plus loin, Taylor parle de « dressage » (« l'homme choisi a été dressé à travailler conformément aux principes de cette science », p. 54) et fait des comparaisons avec des animaux, tel le « cheval de trait » (p. 52) ou le « bœuf » (p. 53) ou plus simplement un « animal humain » (p. 50). Le dressage : « l'homme qui le surveillait avec une montre, lui disait : "Prenez une gueuse et marchez, arrêtez-vous, asseyez-vous, marchez, asseyez-vous, etc." Il travailla quand on lui dit de travailler, se reposa quand on lui dit de se reposer » (p. 45-46).

c. Réflexes, répétitions, automatismes

« Le processus mécanique dans l'univers technologique détruit ce que la liberté a de secret et d'intime, il réunit la sexualité et le travail dans un automatisme rythmique et inconscient »¹¹⁰ écrit Herbert Marcuse en 1964. En effet, dans la continuité de la rigidité du travail taylorien et fordien, c'est-à-dire du capitalisme productiviste, les zombies postmodernes des années soixante-dix (notamment des films de George Romero) vont représenter l'agressivité de la consommation excessive des objets produits. Consommer, c'est déjà ingérer et les morts-vivants révèlent ainsi l'agressivité de notre quotidien qui apparaît d'un coup plein d'absurdité : ils reproduisent les mêmes gestes que les vivants, sans motivation, ni d'autre objectif que celui de consommer toujours plus du vivant (un corps mort – périmé – ne les intéresse pas). Dans *Zombie (Dawn of the Dead)*, George A. Romero, 1978), les zombies retournent au centre commercial. Selon une hypothèse d'un des personnages, cette errance est due à l'« habitude », ils sont victimes du conditionnement : « L'instinct, le souvenir de leurs habitudes, cet endroit tenait une place importante dans leur vie. »¹¹¹ La répétition est un simulacre d'action, que l'on croit mue par une motivation. C'est une image trompeuse, une illusion qui tourne à la farce (on pense au motif de la répétition qui tourne à la farce chez Marx¹¹²). Ils errent dans le lieu, tombent les uns sur les autres au bout de l'escalator, tels des dominos, jouant ici les « Sisyphes » abrutis, que le décor (tapis roulant) envoie bien malgré eux à nouveau remonter la pente. Le centre commercial est une institution qui empesté la mort et la viande, des grands halls de mort comme le disait Francis Bacon à propos de leurs grands étals montrant de la viande prête à être mangée crue¹¹³. Les cadavres s'entassent dans

¹¹⁰ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* [1964], trad. Monique Wittig et Herbert Marcuse, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 2003, p. 53.

¹¹¹ « [Fran] – *What are they doing? Why do they come here?*

[Stephen] – *Some kind of instinct. Memory of what they used to do. This was an important place in their lives.* »

¹¹² « Hegel remarque quelque part que tous les grands faits et les grands personnages de l'histoire universelle adviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. », Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* [1852], trad. Grégoire Chamayou, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 2007, p. 49.

¹¹³ « Oui, c'est vrai. Si vous allez à certains de ces grands magasins de vente qui ne sont que de grands halls de mort que vous traversez. », Francis Bacon, *L'Art de l'impossible*, Entretiens avec David Sylvester, trad. Michel Leiris et Michael Peppiatt, t. 1, Éditions d'Art Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », Genève, 1976, p. 90.

les boutiques, les escalators et la petite fontaine du centre commercial, les magasins et espaces superficiels et aseptisés du Mall deviennent un nouvel abattoir dont l'humain est le produit. Industrie de la mort. La chair est marquée par les rigueurs institutionnelles, qu'elles émanent de la société de consommation, de la famille ou de l'armée : Dans *Le Jour des morts-vivants* (*Day of the Dead*, 1985, George A. Romero), un des zombies effectue un semblant de salut militaire devant un officier, encore vivant, qui allait lui tirer dessus. Comme un vague souvenir/réflexe de son apprentissage (on comprend que c'était un soldat), provoqué par le stimulus visuel de la tenue militaire. L'excès du zombie qui sombre dans l'abrutissement total, c'est de jouer à fond le jeu des institutions, abandonnant tout esprit critique. La répétition des gestes, c'est-à-dire les contraintes excessives enregistrées par le corps, est plus profonde que les affects et les sentiments mémorisés dans le cerveau, que ce soient les liens familiaux, amicaux ou amoureux. Par exemple, dans *La Nuit des morts-vivants*, la petite fille zombifiée mange ses parents. Dans *Zombie*, Stephen, aussi zombifié, n'hésite pas à vouloir mordre sa femme enceinte et à guider les autres monstres vers ses ex-amis. Les exemples sont nombreux. La dés-affection est une des caractéristiques fondamentales du zombie.



Fig. 25 : Maladresse : *Zombie* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1978)

d. Abattoir

Entre le rire et l'horreur, il n'y a qu'un pas. Les zombies ont beaucoup à voir avec le burlesque et le *slapstick* dans leurs relations au monde et aux choses (Il suffit de voir les zombies de *Zombie* en équilibre sur l'escalator) [Fig. 25]. Entre les morts d'Halperin et les vivants de Chaplin, tout est une question de rythme et de durée. Mais les deux finissent absorbés par la machine [Fig. 23-24] : Chaplin pris dans l'engrenage de la machine, littéralement ingéré, réparant de l'intérieur le système digestif de l'usine comme le zombie de l'usine de Legendre est broyé dans la machine à moudre les cannes à sucre. Tous deux sont des aliments énergétiques.

« Le burlesque est un prélèvement, violent à sa manière, de l'humanité historique (chômage, immigration) [...] enfer particulier dans la plaie sociale, dans le déchet économique, miracle : celui-là produit des corps, exactement ceux qu'il ne peut *intégrer*. »¹¹⁴ Alors le système les désintègre. Et le genre de l'horreur semble relayer, comme le souligne Jean-Baptiste Thoret¹¹⁵, le genre désormais désuet du burlesque dans la critique de la vie moderne. Les corps des zombies sont des corps impossibles qui échappent aux règles, comme les corps-performeurs des acteurs du burlesque. Dans *Brain Dead* (1992) de Peter Jackson par exemple, il faut réduire ces corps assiégeurs en jus dans des mixeurs ou avec la tondeuse à gazon car ils sautent dans tous les sens. Les deux scènes ici, comme les deux genres cinématographiques, partagent l'absurde du réel – on pourrait rire au zombie broyé qui ne hurle pas comme on peut être terrifié par Chaplin dévoré par la machine – résumant ensemble la pensée taylorienne qui privilégie le système plus que l'homme¹¹⁶, c'est-à-dire un rapport de cannibalisation symbolique et réel de l'individu par le système, là aussi hiérarchique et mécanique (et aujourd'hui, pourrait-on rajouter électronique). La standardisation du monde, sa rationalisation, démembrer le réel et le met à mort en supprimant l'inutile et les espaces négatifs, en abattant et en abrutissant, en ingérant le corps du travailleur comme une partie d'un grand tout, liant la mort à l'usine. D'ailleurs, par une drôle d'ironie, rappelons que c'est dans la viande et le démembrement que le travail à la chaîne, qui structure l'organisation du travail au XX^e siècle, trouve ses origines. En effet, dans son autobiographie, Henri Ford dit avoir eu l'idée du travail à la chaîne, qui fonde l'organisation du fordisme (à Détroit en 1913), en visitant un abattoir à Chicago, alors le chef-lieu du commerce de la découpe des chairs, de la viande et du sang. Les abattoirs de Chicago pratiquaient déjà la division du travail et le travail à la chaîne par l'utilisation de rails de crochets suspendus¹¹⁷ : « Vers le 1^{er}

¹¹⁴ Jean-Louis Schefer, « Burlesque. Le désert érotique », *Une encyclopédie du nu au cinéma* (dir. Alain Bergala, Jacques Déniel et Patrick Leboutte), Yellow Now/Studio 43 – MJC/Terre Neuve Dunkerque, coll. « Une encyclopédie... », Crisnée, 1994, p. 74-75.

¹¹⁵ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 2006, p. 294-295.

¹¹⁶ « Dans le passé, l'homme était tout, ce sera désormais le système », Frederick Winslow Taylor, *Principe d'organisation scientifique*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁷ « [L'industrie de la viande] fut probablement la première industrie de masse. Les quantités traitées obligeaient à innover dans le processus de production. [...] Chicago traita jusqu'à treize millions de bêtes par an. », Jean-Louis Peaucelle, « Du dépeçage à l'assemblage, l'invention du travail à la chaîne à Chicago et à

avril 1913, nous tentâmes pour la première fois l'expérience d'un réseau d'assemblage. [...] L'idée générale en fut empruntée au trolley des fabricants de conserve de Chicago. »¹¹⁸ Rudyard Kipling, lors de son voyage aux États-Unis décrira par ailleurs pour le journal *The Pioneer* l'horreur à laquelle il est confronté dans ces usines de dépeçage (et au passage déclarera sa haine de Chicago) et qui nous rappellera l'horreur de la séquence de *White Zombie* : « On leur coupait les jarrets à tous deux, on les soulevait à demi au moyen de la corde, et on leur coupait la gorge. Deux hommes écorchaient chaque tête, un autre leur tranchait la tête, et en moins d'une demi-minute le chemin de fer aérien transportait deux moitiés de bœuf à l'endroit de destination. [...] On les tuait à raison de cinq par minute et si les tueurs de porcs étaient éclaboussés de sang, les tueurs de bœufs en étaient inondés. Le sang murmurait en roulant dans les rigoles. On ne pouvait poser ni la main ni le pied en une place qui ne fût couverte de plusieurs couches de sang desséché, et la puanteur qui me montait aux narines était à faire peur. »¹¹⁹ La violence faite au corps, qu'elle soit coloniale, économique, politique ou institutionnelle (ou tout cela à la fois), le disloque et le déchire. Le corps apparaît comme un territoire en danger. L'esclave mutin Makandal par exemple, figure fameuse de la révolte haïtienne contre l'esclavage déjà citée plus haut, est l'exemple de la chair violentée par le politique et l'économique : il a eu le bras arraché, puis la légende raconte que sur le bûcher, il se tordait tellement de douleur qu'il réussit à s'extirper des flammes et à s'enfuir. Il est le symbole type de la résistance du corps qui retourne la violence qui lui est faite.

Detroit », *Gérer et comprendre* n° 73, septembre 2003, p. 78-79. C'est dans ce texte que j'ai trouvé la relation entre le fordisme et les abattoirs de Chicago.

¹¹⁸ Henry Ford, Samuel Crowther, *Ma vie et mon œuvre* [1922], trad. Victor Cambon, Payot, Paris, 1924, p. 91. Le texte original est « *Along about April 1, 1913, we first tried the experiment of an assembly line. [...] I believe that this was the first moving line ever installed. The idea came in a general way from the overhead trolley that the Chicago packers use in dressing beef.* », Henry Ford, Samuel Crowther, *My Life and Work* [1922], William Heinemann Ltd., Londres, 1923, p. 81. Je me permets de citer le texte original car la traduction française perd le rapport à la viande pour le terme aseptisé de « conserve ».

¹¹⁹ Rudyard Kipling, *Chez les Américains* [1899], trad. Albert Savine, P.-V. Stock Éditeur, coll. « Bibliothèque cosmopolite », Paris, 1912, p. 285. C'est également dans le texte de Jean-Louis Peaucelle que j'ai trouvé l'évocation du voyage de Kipling à Chicago.

C. LA RÉSISTANCE DU CORPS

« Hé ! Vous allez tout de suite vous remettre au travail. Tout de suite. »¹²⁰

1. La matière récalcitrante

« *I know what to do, I've read the comics! Total... bodily... dismemberment!* »¹²¹

a. Le plan chaotique



Fig. 26 : *Evil Dead 2* (1987, Sam Raimi) :
Ash et sa main morte désormais indépendante (et qui lui en veut)

Simplification des tâches, difficulté – voire impossibilité – d’improviser et de penser, le démembrement à l’œuvre dans la nouvelle organisation du travail, qu’il soit issu du taylorisme ou du fordisme, est celui du corps du travailleur mais aussi celui du corps social. Dans l’échelle verticale de la hiérarchie, la circulation ne se fait pas et les profits appartiennent aux propriétaires des systèmes de production. Cela est puissamment représenté dans *Metropolis* de Fritz Lang (1927) où les classes sociales sont structurées par l’architecture de la ville dans un rapport haut/bas, bas-fonds de la ville que les travailleurs arpentent blasés et épuisés, dévitalisés par le grand Moloch qui dévore leur énergie (ce qu’expérimente Freder lorsqu’il remplace 11 811 qui vacille sur le poste de réglage des aiguilles). Ce que prédit le futur de *Metropolis* se retrouve aujourd’hui amplifié par la distance impensable entre les sites de production et ceux de consommation, ce dont témoignent le couple d’anthropologues Comaroff, qui étudie le retour du mythe du zombie dans l’Afrique du Sud post-Apartheid comme symptôme de l’entrée brutale du pays dans

¹²⁰ « Hey! Quit stalling. Get back to work! Go on. », le président de l’entreprise Electro Steel Corp dans *Les Temps modernes*.

¹²¹ « Je sais quoi faire. Elle est foutue. J’ai lu ça dans les BD, Regarde bien, c’est le total démembrement ! », *Brain Dead*, 1992, Peter Jackson. J’ai préféré garder la version originale dans le texte plutôt que sa traduction.

l'économie de marché globalisée. Avec les zombies, le capitalisme du troisième millénaire serait une économie occulte : « Par "économie occulte", nous pointons un ensemble de pratiques impliquant la mobilisation (une fois encore, réelle ou imaginée) de moyens magiques à des fins matérielles ; ou, plus largement, la production illusionniste de la richesse par des techniques irréductiblement mystérieuses. »¹²² Prenons l'exemple contemporain de l'usine géante Foxconn en Chine, qui produit dans la souffrance et la mort des produits de consommation comme les ordinateurs et smartphones d'Apple, de Microsoft, de Sony, etc. Les auteurs précisent que le retour du zombie dans le nord de l'Afrique du Sud est moins un retour à des croyances ancestrales qu'un retour du zombie transfiguré par la culture capitaliste qui s'est développée en Amérique¹²³. Ici, la figure du zombie réapparaît ainsi dans les interstices du capitalisme (littéralement son hors-champ, les usines de la honte cachées) qui a envahi le pays. Gestion incompréhensible du monde, l'économie capitaliste néolibérale prend des allures occultes, et les jeunes travailleurs sans emploi du nord de l'Afrique du Sud, nous disent les deux chercheurs, pensent que des zombies, quelque part ailleurs, leur volent leur travail. Certains chômeurs cherchent dans la magie et la sorcellerie une réponse à une économie invisible qui délocalise les emplois toujours plus loin tandis que certains s'enrichissent sans produire de biens apparents (par la spéculation boursière) : « Les gens ici [dans le nord du Transvaal] veulent devenir riches rapidement. Peut-être que quelqu'un est en concurrence avec un autre homme d'affaire. Alors il consulte une sorcière. Il utilise son pouvoir pour tuer les gens et les transformer en zombies afin qu'ils puissent travailler pour lui en tant qu'ouvriers. »¹²⁴ Ce qui au passage alimente la peur et la haine de l'étranger, de

¹²² Jean et John Comaroff, *Zombies et frontières à l'ère néolibérale. Le cas de l'Afrique du Sud post-Apartheid* [2000-2008], trad. Jérôme David, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », Paris, 2010, p. 29.

¹²³ « En tous les cas, s'il y avait une figure susceptible d'exemplifier la production magique de la richesse sans travail, du fondement surnaturel du capitalisme néolibéral *comme tel*, ce serait le zombie : une plus-value dans sa plus pure expression, détachée de tous les besoins humains coûteux, irrationnels et difficiles à gérer. [Une] figure kaléidoscopique, sorte d'incarnation ultime du travail flexible, occasionnel et désocialisé », *ibid.*, p. 30.

¹²⁴ « *People here want to get rich quickly. Maybe a man has to compete with another businessman. So he consults a witch. He uses that power to kill people and turn them into zombies so they can work as his labourers.* », Eddie Koch, Vusi Khoza et Edwin Ritchken, « *A Strange Case of Sorcery* », *Weekly Mail and Guardian*, 27 décembre 1995, p. 3. (Je traduis). Article numérisé consulté à l'adresse : <http://mg.co.za/print/1995-01-27-a-strange-case-of-sorcery> >.

l'immigrant perçu comme un être sorti de l'ombre, venu voler encore plus de travail. L'horreur des zombies investit l'imaginaire mondial.

Le film d'horreur est un genre politique, souvent bien plus contestataire qu'on ne le pense, en ce qu'il affiche et détruit à l'écran les tensions cachées du monde. Faire éclater l'unité du sujet comme le fait en général le monstre, revient à faire exploser le consensus social qui structure le monde. Un exemple parmi d'autres : *Evil Dead 2* (1987, Sam Raimi) où l'horreur et le *slapstick* se rejoignent encore. À la suite d'une catastrophe, le pauvre Ash (interprété par Bruce Campbell) se retrouve obligé de couper sa propre main, une main qui, par le processus de zombification, est devenue une créature autonome et galvanisée [Fig. 26]. À ce moment donné du film, la tête n'est plus le lieu central qui fait mouvoir le corps grâce à la volonté de l'âme (Ash est K.O.) mais c'est toute la matière qui est investie de vivacité et dans les films de zombies, il est normal que les morceaux de corps soient agités et frénétiques. Autre exemple, dans *Brain Dead* : le héros extermine des dizaines de zombies à l'aide d'une tondeuse à gazon. Le plan final du massacre montre le lieu rempli de morceaux de corps, à la chair encore en mouvement, bien qu'en charpies et indépendants les uns des autres. Le champ de l'image n'est plus que débris de corps à perte de vue. Des morceaux qui remplissent l'image de micro-événements (un bras qui tortille ici, un morceau de tête qui cligne des yeux là) car ils ne peuvent mourir. En tant que spectateur, on ne sait plus trop où donner de la tête et à qui, ou quoi, donner la priorité. Dans ce plan, qui est la star ? Qui doit avoir la priorité de mon regard ? [Fig. 27].



Fig. 27 : *Brain Dead*, 1992, Peter Jackson

C'est un manifeste matérialiste qui va à l'encontre de l'individu comme théorie du vivant (*Individuum* : ce qui ne peut être séparé). La matière à l'état chaotique, sans hiérarchie, se révolte contre le cerveau et peut être réactivée. C'est une philosophie mécaniste du corps qui trouve, d'une certaine manière, ses origines chez Descartes. Dans le cinquième discours de la méthode, Descartes décrit les fonctions du corps. Sans rejeter une vision créationniste du monde (issu d'un acte créateur, celui de Dieu), ni le fait qu'un homme est l'union d'un corps et d'une âme, il y voit tout de même un fonctionnement quasi-mécanique : « Ce qui ne semblera nullement étrange à ceux qui, sachant combien de divers *automates*, ou machines mouvantes, l'industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à

comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines, et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considéreront ce corps comme une machine, qui ayant été faite de la main de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée, et a en soi des mouvement plus admirables, qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes. »¹²⁵ C'est de cette théorie mécaniste que s'inspirera, au XVIII^e siècle, Luigi Galvani lors de sa « découverte » de l'électricité animale¹²⁶ : lors d'une expérience, il réussit à faire s'agiter des pattes de grenouille disséquées en mettant en contact le nerf et deux morceaux de métaux différents (cuivre et zinc). Galvani croyait alors qu'un fluide électrique résidait dans les muscles et les nerfs, ce qui permettait aux pattes de grenouilles de remuer séparées du reste du corps, même après la mort. Selon lui, le muscle se déchargeait de son électricité au contact des morceaux métalliques. Volta contredira ses conclusions après avoir dans un premier temps été autant fasciné que Galvani (il découvre que la cuisse de la grenouille fait, en fait, office de conducteur entre les parties métalliques qui sont les productrices de l'électricité¹²⁷). Mais l'idée se propage comme en témoigne la publicité pour les fantasmagories de Robertson qui annonceront le cinéma : « Apparition de Spectres, Fantômes et Revenants, tels qu'ils ont dû et pu apparaître dans tous les temps, dans tous les lieux et chez tous les peuples. Expériences sur le nouveau fluide connu sous le nom de galvanisme, dont l'application rend pour un temps le mouvement aux corps qui ont perdu la vie. Un artiste distingué par ses talents y touchera de l'harmonica. On souscrit pour la première séance qui aura lieu mardi, 4 pluviôse, au Pavillon de l'Échiquier. »¹²⁸ Robertson était passionné par les théories galvaniques, fit des expériences poussées et rencontra même

¹²⁵ René Descartes, *Discours de la méthode* [1637], Larousse, coll. « Classiques Larousse », Paris, 1992, p. 90-91.

¹²⁶ Expérience qu'il publie dans *De Viribus Electricitatis in Motu Musculari Commentarius (Commentaire sur les forces électriques dans le mouvement musculaire)* en 1791. On peut y lire : « Ces résultats nous surprimes grandement et nous amenèrent à suspecter que l'électricité était inhérente à l'animal lui-même. » / « *These results surprised us greatly and led us to suspect that the electricity was inherent in the animal itself* », Luigi Galvani, *Commentary on the Effects of Electricity on Muscular Motion* [1791], trad. en anglais Margaret Glover Foley, Burndy Library, Norwalk, 1953, p. 60. (Je traduis).

¹²⁷ C'est à partir de cette déduction (qu'il théorise sous le nom de Loi de Volta), qu'il invente la première pile électrique en 1800.

¹²⁸ Françoise Levie, *Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*, Les Éditions du Préambule et Sofidoc, coll. « Contrechamp », Longueuil/Bruxelles, 1990, p. 79.

Volta en l'an IX du calendrier républicain (1800). Et le galvanisme ouvre la porte à l'imaginaire et au mythe de Frankenstein. Dans ce fameux texte de 1818 (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*), Mary Shelley raconte l'histoire du docteur Frankenstein qui applique ce théorème fantastique de Galvani pour animer un corps composite qui, au final, se retournera contre lui : « Je connaissais déjà un peu les lois les plus simples de l'électricité, mais ce jour-là, il y avait par hasard avec nous un homme qui s'intéressait à la philosophie naturelle et qui, passionné par ce phénomène, nous expliqua ses théories sur l'électricité et le galvanisme. Tout ce qu'il dit rejetait dans l'ombre Cornelius Agrippa et le Grand Albert : ce qui m'avait si longtemps passionné me parut méprisable. »¹²⁹ dit le docteur. Mary Shelley s'inspire de Johann Konrad Dieppel, théologien et alchimiste né au château Frankenstein (que Mary Shelley a visité) en 1673. Avidé dissecteur¹³⁰ Dieppel travaillait sur la transmission d'âme d'un cadavre à un corps, sur l'exorcisme et était entouré des plus folles rumeurs. Dans le roman de Mary Shelley le savant fou, symbole de l'*hybris*, poursuivi par sa créature, reconstitue un être à partir de morceaux issus de divers cadavres, assemblés. Et grâce au progrès technique (l'électricité), cette créature hybride est ramenée à la vie. On assiste au spectacle d'une créature à la démarche pataude, lente, les bras tendus, symbole d'un monde moderne et industriel terrifiant car la créature n'est plus issue des ratés de la nature mais de la technique, de l'assemblage. L'aspect purement mécanique du corps est mis en avant, un corps animé par de simples impulsions électriques et chimiques. Le revenant est idiot, en ce que le retour semble si difficile qu'il y a perdu une partie de lui-même. Puis Lovecraft, en parodiant directement Shelley, poussera la logique plus loin en racontant comment le docteur Herbert West réanimera des morceaux de corps (*Herbert West, réanimateur*, 1922¹³¹ qui, on l'a vu, a motivé un de mes travaux), morceaux qui se retourneront contre ce dernier. Pour cela, il met au point un sérum qu'il injecte dans des cadavres, plus ou moins fraîchement déterrés. Ainsi, dans la philosophie de West, le système cérébral n'est plus le système central qui régule et contrôle : « ... l'homme ne possède pas de centre connecteur, et [il apparaît] qu'il n'est qu'une mécanique de matières nerveuses, chaque section formant une entité plus ou moins

¹²⁹ Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [1818], trad. Hannah Betjeman, Gallimard, coll. « 1000 soleils d'or », Paris, 1982, p. 55-56.

¹³⁰ Jared Christman, *Grave Pawns: Civilization's Animal Victims*, Tier Books, Old Bridge, 2010, p. 48.

¹³¹ Lovecraft voulait en faire une parodie et il haïssait son texte qu'il dut écrire pour des raisons économiques.

grande. »¹³² Herbert West découvre qu'il peut y avoir autonomie de chaque partie, des parties qui peuvent être réanimées de manière indépendante du reste du corps.

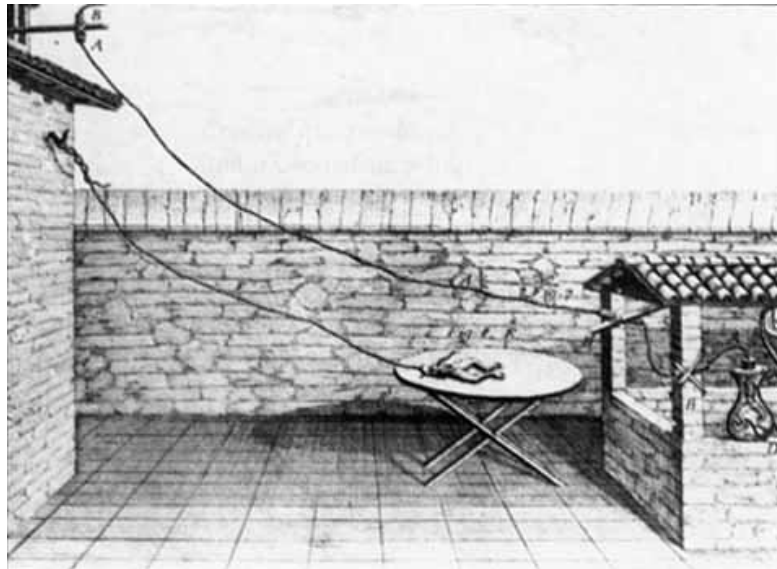


Fig. 28 : Détail de la Planche II publiée dans le *Commentaire sur les forces électriques dans le mouvement musculaire* de Luigi Galvani, 1791

b. La nullité de Dieu

Les morts réanimés annoncent ainsi la mort de la spiritualité, et par là, la mort de Dieu, qui est remplacé par le scientifique et l'ingénieur. L'ingénieur est ce Prométhée moderne qui donne la vie, et l'on reconnaît dans la scène mythique du film de James Whale, où le monstre prend vie en étant soumis aux éclairs de l'orage, les expériences de Galvani qui en fit autant avec ses cuisses de grenouille. L'homme n'est qu'une matière réactivable. West est le parfait exemple de cette pensée : « West était matérialiste. Il ne croyait pas à l'existence de l'âme et attribuait tous les effets de la conscience à des phénomènes physiques. C'est pourquoi il n'attendait aucune révélation sur les mystères et les abîmes de l'au-delà. »¹³³ Avec la découverte de cette force alors inconnue qu'est l'électricité, la *pneuma*, le souffle, l'esprit, mais aussi le souffle créateur de Dieu, se retrouve mis à mal par cette motricité des parties au-delà de la somme. Là où le vampire est l'homme abandonné par Dieu, la créature frankensteinienne est une créature débarrassée de Dieu. Et les zombies contemporains, quant

¹³² Howard Phillips Lovecraft, « Herbert West, réanimateur » [1921-1922], *Les Autres dieux et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 35.

¹³³ *Ibid.*, p. 29.

à eux, prennent définitivement acte de l'inexistence, de la nullité de Dieu, de ce que l'au-delà n'existe pas puisque morts, ils sont tous toujours là à marcher sur la terre, sans aucune incantation ou pratique scientifique préalable.

c. Le corps traumatisé, la guerre industrielle

Le démembrement des morts réanimés, chez Lovecraft, fait écho à l'horreur de la première guerre mondiale qui transforme les corps en chair à canon, traumatisme irrémédiable qui bouleverse les consciences. En effet, dans le chapitre v, West a fui et est devenu médecin militaire en Flandre pendant la guerre. Le champ de bataille est le lieu parfait pour ses études tant la guerre lui fournit quotidiennement la matière à sa recherche. La première guerre mondiale démocratise la chair meurtrie comme celle des Gueules cassées, ces soldats défigurés (des visages sans morceaux et pourtant bien vivants). Le corps du combattant intériorise et extériorise la violence de la guerre industrielle moderne dont la technicité (tanks et obus construits à la chaîne dans les usines, conception de gaz mortel) multiplie de manière exponentielle le taux de morts et les dégâts infligés aux corps et à l'esprit, notamment par les projectiles (bombes, grenades, obus, etc.) qui meurtrissent, trouent, démantèlent autant qu'ils tuent. En s'attaquant au visage, la défiguration des Gueules cassées s'attaque à leur identité (le visage permet d'être identifié), modifiant leur rapport à autrui et à eux-mêmes (comment se reconnaître dans ce visage détruit ?) : « "Lieu le plus humain de l'homme" écrit David Le Breton, le visage est à la fois "carrefour esthétique" et "carrefour fonctionnel" par les organes des sens qu'il porte et les fonctions spécifiques qui s'y trouvent réunies. [...] Défiguré, le blessé se trouve confronté à l'expérience du démantèlement de sa personnalité, à la suppression d'"être". Il s'expose alors à une double violence : la première est liée à la difficulté de reconnaître un visage qui n'est plus le sien, qui est autre, qui a perdu sa fonction de capital de l'identité ; la seconde procède de la modification de la relation à autrui »¹³⁴. Ces traumatismes physiques provoquent des traumatismes psychiques, une dérégulation du comportement, des troubles du mouvement qui se révèlent traumatiques, une perte des repères, à l'image de l'ouvrier chaplinien qui sort de la chaîne de montage, ou du zombie haïtien qui erre dans les campagnes : Olivier Schefer note que « Ces symptômes de stress

¹³⁴ Sophie Delaporte, *Les Gueules cassées : les blessés de la face de la Grande Guerre*, Noësis, Paris, 1996, p. 29-30. Elle cite au début David Le Breton, *Des visages: essai d'anthropologie* (1992).

post-traumatiques sont qualifiés durant la Grande Guerre d'« obusite » ou de *shell-shock* par les autorités psychiatriques. [...] Quelques documentaires médicaux tournés en 1917 montrent les démarches saccadées et confuses d'anciens poilus, qui progressent dans une sorte de chronophotographie naturelle. »¹³⁵



Fig. 29 : Reconstruction faciale de Gueules cassées de la première guerre mondiale : détail de planche tirée du livre *Le Service de santé aux armées pendant la première guerre mondiale* de Jean-Jacques Ferrandis et Alain Larcan, Éditions LBM, Paris, 2008

Gueules cassées, *hibakushas*, victimes des camps de concentration et d'extermination nazis : le corps du XX^e siècle a vu la technique se retourner contre lui à travers l'industrialisation de la mort. Le corps et la chair sont le territoire de tous les traumatismes. Au cinéma, ce sera l'avènement du cinéma gore aux États-Unis avec *Bloodfeast* d'Herschell Gordon Lewis en 1963. Les films vont avoir de plus en plus de fascination pour la « viande », sa violence et son énergie charnelle qui ressurgissent sur l'écran de cinéma, notamment américain. Suprématie de la matière sur l'identité, individu réduit à de la simple matière, le gore va contaminer tous les genres, faisant du corps humain un paysage meurtri à l'image du contexte historique et social qui l'entoure.

« Eh bien, c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal »¹³⁶.

¹³⁵ Olivier Schefer, « Fabrique du zombie ou l'errance des morts-vivants », *Les Cahiers du Mnam* n° 112/113, été/automne 2010, p. 116.

¹³⁶ Francis Bacon, *L'Art de l'impossible*, *op. cit.*, t. 1, p. 92, cité dans Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], t. 1, La Différence, coll. « La Vue et le Texte », Paris, 1996, p. 21.

2. Nature morte

« Les progrès de la technique avaient permis d'abandonner cette affreuse coutume qui consistait à enterrer les morts et à les abandonner à la pourriture. Tout appartement confortable comprenait [...] une pièce qu'on appelait le Conservatoire. Elle était constituée par de doubles parois de verre entre lesquelles le vide avait été fait. À l'intérieur de cette pièce régnait un froid de trente degrés. Les familles y conservaient leurs morts, revêtus de leurs habits préférés, installés, debout ou assis, dans des attitudes familières que le froid perpétuait. »¹³⁷

a. Les organes en lumière

Dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, on peut lire la définition suivante : « Nature morte, se dit des animaux tués et, particulièrement, du gibier, dont l'imitation exclusive forme un genre particulier de peinture. Ce sont des natures mortes. »¹³⁸

Et il est vrai que le genre de la nature morte déborde de cadavres d'animaux, mais aussi de repas à moitié achevés, de fleurs ou de fruits qui sont figés à un moment de leur flétrissement, de leur putréfaction. Et la putréfaction de la viande concerne directement les œuvres zombies. Par ailleurs, la notion de mimétisme, de la ressemblance à l'objet reproduit, caractéristique de la nature morte, qui a fait d'elle le moins noble des genres¹³⁹, est tout aussi caractéristique de l'hyperréalisme du gore, de la fascination de la représentation des viscères et autres organes (plus ou moins) inanimés, qui en a fait l'un des moins nobles des genres cinématographiques. Quand Peter Jackson met en scène dans *Brain Dead* un système digestif zombie indépendant d'un corps, c'est drôle, mais il y aussi une fascination, peut-être morbide, en tout cas une curiosité pour une partie du corps qui reste d'habitude dans l'ombre, à l'intérieur [Fig. 30]. Le gore devient le lieu de la plasticité du corps retourné. Visibilité des organes. On n'est pas très loin de Chardin, du *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt ou encore de *l'Étude de pieds et de mains* (1818-1819) de Géricault qui s'intéresse aux restes humains, vision du corps en

¹³⁷ René Barjavel, *Ravage* [1943], Denoël, coll. « Folio », Paris, 1995, p. 49-50.

¹³⁸ Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 4, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago, 1994, p. 4097.

¹³⁹ « La théorie de l'art moderne tâtonnera ainsi pendant des siècles et cela sans doute à cause de l'hésitation qu'elle trouve dans la littérature antique : à la fois le mépris pour tout ce qui n'est pas "la noble et la grande" peinture d'histoire, et l'aveu de la célébrité des artistes qui se sont adonnés à la peinture de paysages, de scènes de genre et de natures mortes. », Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Macula, Paris, 1985, p. 42.

débris qu'il recompose en un nouvel ensemble. La nature morte raffole des fragments, ce qui vaut également pour l'esthétique gore. Romero par exemple a utilisé de vrais organes d'animaux pour le final festif de *La Nuit des morts-vivants* (pour des raisons financières : on les lui avait offerts¹⁴⁰). Certains plans évoquent d'ailleurs l'étude d'organes comme genre en soi.



Fig. 30 : Nature morte-vivante : *Brain Dead*

b. Le suspens et la puissance du présent

Dans une nature morte célèbre (Jean-Baptiste Siméon Chardin, *La Raie*, 1728), le cadavre d'une raie à moitié éventrée, est accroché à une chaîne [Fig. 31], corps ouvert suspendu entre le vivant (le petit chat), et l'inerte (les ustensiles). Un corps qui présente ses boyaux, posé simplement là comme une banale intrusion de l'horrible dans le domestique. Si le zombie

¹⁴⁰ « J'ai été ravi qu'un de nos investisseurs, qui travaillait dans le commerce d'emballage de viande, vienne un jour sur le plateau avec un sac rempli de viscères d'animaux, ce qui a rendu les scènes très réalistes, ne réalisant pas les limites du tabou que le film allait dépasser. » / « *I was delighted when one of our investors, who happened to be in the meat-packing business turned up on the set with a sackful of animal innards which made the sequence seem so real, never realizing the extent of taboo-breaking the scenes would achieve.* », George Romero, dans John Russo, *The Complete Night of the Living Dead Filmbook*, Harmony Book, New York, 1985, p. 7. (Je traduis).

devait être un genre pictural, nous ne prendrions pas trop de risque à dire comme nous venons de l'évoquer, qu'il serait celui de la nature morte, le genre dédié à la représentation d'objets inertes. En tout cas il répond littéralement à l'appellation. En effet, si l'on veut s'amuser avec les mots, le mort-vivant *est* une nature morte, une nature qui vagabonde bien que morte. Or si une « authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets [et qu'] en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles »¹⁴¹, on semble s'en éloigner car il n'y a plus rien de spirituel dans le mort-vivant postmoderne. De plus, à la *still life*, la vie inanimée qui caractérise le terme anglais et le *still leven* hollandais, les zombies répondent plutôt par une mort mobile (*walking dead*). Néanmoins, la nature morte raconte tout de même un mouvement. Dans la peinture hollandaise, nous dit Paul Claudel, on voit : « un arrangement qui est en train de se désagréger, c'est quelque chose en proie à la durée »¹⁴². Une instabilité annonciatrice d'un mouvement à venir, une chute figée, une catastrophe annoncée qui se met en branle. L'homme porte sa mort. « Un homme, parent ou pas, ce n'est rien après tout que de la pourriture en suspens. »¹⁴³ écrit Céline.

C'est aussi la durée du pourrissement, de la désagrégation du corps humain qui constitue le zombie, qui semble lui-même arrêté, figé, comme dans ces tableaux, dans un état de décomposition immuable. Les films de zombies ne durent pas assez longtemps pour le vérifier, mais s'il apparaît que l'état dans lequel le cadavre est, correspond à la durée et aux conditions du repos (plus le corps est vieux, plus le zombie apparaît rongé), on a l'impression que cet état est définitif. Une des principales fonctions de la nature morte est la vanité, le *memento mori*, « souviens-toi que tu vas mourir », injonction à laquelle le zombie résiste, du moins échappe, puisqu'il est déjà mort et pourtant toujours en vie. Il n'a plus à fuir le mouvement du temps. Car le zombie résiste au temps, il est un être atemporel ou, au mieux, il bloque au présent et bute contre l'avenir de sa mort qui ne vient pas car elle est déjà passée et a en partie échoué. Comme embaumé par la tension entre mort et vie, le corps du mort-vivant

¹⁴¹ Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, op. cit., p. XVII.

¹⁴² Paul Claudel, *L'Œil écoute* [1946], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1990, p. 48.

¹⁴³ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], dans *Romans*, t. 1, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1981, p. 426.

semble maintenu dans un état stable, un présent immuable. Encore l'horreur du présent comme temps figé.



Fig. 31 : Jean-Baptiste Siméon Chardin, *La Raie*, 1728, huile sur toile, 114 x 146 cm, Musée du Louvre (Paris)

c. Fragmenter les corps : la nature morte et la guillotine

Avant l'industrialisation des modes de production, il y a eu la rationalisation et la standardisation des modes de punition et d'exécution. L'application pratique et politique de la fragmentation des corps, de la séparation du cortex central et du reste du corps, s'est trouvée au moment de la Révolution française puis de la Terreur dans l'instrument de la guillotine. Digne représentante de la justice du peuple, c'est un instrument destiné à mettre à mal le sujet en ce qu'il scandalise, selon les dires de Daniel Arasse, le rassurant *cogito* cartésien. En effet, la guillotine crée des monstres, elle fait de l'être humain seulement la somme de toutes ses parties et non plus un individu. C'est une mort humiliante, un viol du sujet qui se voit privé de son corps. Et c'est bien la crainte du galvanisme qui rôde autour de la guillotine à travers les rumeurs. Car si la guillotine suscite l'effroi, c'est que l'idée se répand qu'elle fait prendre conscience au mort de sa condition, du fait que le cerveau, bien que séparé du corps, continue de fonctionner quelques instants. Séparer la tête du corps, c'est couper d'un coup l'âme (la tête, le cerveau comme contenant de l'âme) du corps. C'est la peur littérale du mort-vivant, celui qui se voit et se sait mort, qui a alimenté les plus folles rumeurs de l'époque, car il était impossible de vérifier l'exactitude du moment où la conscience s'éteint. « Deux têtes

coupées ayant été exposées aux rayons du soleil, les paupières qu'on avait soulevées se refermèrent avec une vivacité brusque et toute la face en avait pris une expression de souffrance. Une de ces têtes, avait la bouche ouverte et la langue en sortait ; un élève en chirurgie s'avisait de la piquer avec la pointe d'une lancette, elle se retira, et tous les traits du visage indiquèrent une sensation douloureuse. Un autre guillotiné, qui était un assassin nommé Térrier, fut soumis à des expériences analogues, et plus d'un quart d'heure après sa décollation, si ce n'est la mort, sa tête séparée du tronc tournait encore les yeux du côté par où on l'appelait »¹⁴⁴. Quel serait le statut d'un être qui prendrait conscience de sa propre mort quelques secondes après sa mort ? Quelle est la limite même de la mort ? Qu'en est-il du salut ? La rapidité de la lame, certains symptômes *post mortem*, comme les spasmes musculaires et les mouvements oculaires, ont jeté légitimement le trouble en donnant à voir une tête encore vivante et souffrante, l'horreur d'un corps disjoint mais encore pensant, être impossible qui est conscient de sa mort, qui vit sa mort. C'est ce que le réalisme de Géricault fige dans *Têtes de suppliciés* [Fig. 32]. Géricault fixe sur la toile ce mort-vivant, avec ses yeux ouverts, et la bouche entrouverte dont on ne sait s'ils expriment la souffrance (il serait donc encore en vie) ou simplement gardent la forme et les stigmates d'une douleur déjà passée (il serait donc mort). La bouche est ouverte mais le cri est bloqué. Cette expression suscite l'effroi car « il a beaucoup plus à faire avec l'expression du non-mort, qui suit du regard le vivant. Non pas le mort, mais le mort qui ne veut pas être – qui continue de bouger, de marmonner ou même de nous regarder. »¹⁴⁵ Effroi aussi de l'extase de la lente agonie, de l'*exitus*, cette échappée de l'âme, comme en témoigne la bouche ouverte dans la nature morte des têtes de suppliciés. C'est quelque chose que parodiera Romero dans une séquence du *Jour des morts-vivants* où un savant réanime une tête décapitée grâce à des électrodes [Fig. 33]. La bouche s'entrouvre, un cri voudrait se faire entendre, inversant l'*exitus* évoqué plus haut (le souffle réinvestit le corps). « L'horreur tient à ce que la “syncope temporelle” propre à l'instant de la guillotine instaure une rupture irrémédiable et immédiate dans l'unité du corps physique tout en autorisant le maintien d'une durée propre à la conscience, et celle-

¹⁴⁴ Comte de Courchamps, *Souvenirs de la marquise de Créquy*, t. 8, p. 127, cité dans Hector Fleischmann, *La Guillotine en 1793*, Librairie des Publications modernes, Paris, 1908, p. 54.

¹⁴⁵ Stefan Germer, « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX^e siècle », *Géricault. La folie d'un monde* (dir. Bruno Chenique, Sylvie Ramond), Hazan/Musée des Beaux-arts de Lyon, Paris/Lyon, 2006, p. 15.

ci suffit à réfuter l'efficacité mortelle de la ponctualité temporelle qui définit la chute du couteau. L'instantanéité de la guillotine est donc, en premier lieu, philosophiquement monstrueuse, exorbitante : en obligeant à distinguer le temps (achevé) du corps et le temps (continué) de l'unité de la conscience, l'instant de la guillotine produit une véritable divergence temporelle où éclate l'unité du sujet. [Et si] "le supplicié a le sentiment de son existence aussi longtemps que le cerveau conserve sa force vitale", ce sentiment ne peut être que celui de sa mort *déjà passée*... L'instant de la guillotine crée donc ce monstre : une tête dépourvue de corps et qui pense, mais qui ne peut penser qu'à une chose – on le suppose : "Je pense mais je ne suis plus". La guillotine scandalise le rassurant *cogito* cartésien et cette "manufacture de morts" (Gastellier) produit, pour le guillotiné, le cogito impensable de la mort comme *sa* mort [...] il est déjà un mort-vivant ». ¹⁴⁶ La guillotine, qui devait achever l'égalité des morts par une standardisation des processus de mise à mort, est en fait devenue un organe de la Terreur liant le processus mécanique au processus révolutionnaire. Guillotin est dépassé par la lame de la guillotine, technologie moderne et déshumanisée : le bourreau est à distance, n'a plus le contact direct de la hache comme le note Daniel Arasse pour qui la guillotine est un progrès niant toute responsabilité et permettant une accélération dans les gains de production de mort, privilégiant une logique économique de rentabilité. C'est comme une mâchoire automatique qui croque son propre peuple une fois qu'il en a fini avec les tyrans et autres adversaires de la révolution. Arme populaire et populiste (l'exécution est un spectacle public), sa vitesse d'exécution va de pair avec la vitesse des condamnations souvent expéditives : « La *guillotine*, voilà la grande raison de tout ; c'est aujourd'hui le grand ressort du gouvernement français. Ce peuple est républicain à coup de *guillotine* » ¹⁴⁷. La guillotine crée un monstre politique qui intègre dans le corps de la victime la violence d'un système qui déraisonne et perd lui-même la tête dans la Terreur.

La guillotine, en jetant le doute sur le fait que le mort ait conscience de sa mort après la décollation, incarne bien malgré elle une contradiction philosophique envers le pouvoir en place. Si le mort souffre de sa mort après sa mort, la guillotine échoue dans son projet d'une mort rapide et juste. Il faut alors pour ses défenseurs expliquer que le moi est présent partout

¹⁴⁶ Daniel Arasse, *La Guillotine ou l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, Paris, 1987, p. 53-54. Il cite au début Soemmering. La dernière section parle de Camille Desmoulins avant son exécution.

¹⁴⁷ F. L. N. Buzot, *Aux amis de la Vérité*, cité dans Hector Fleischmann, *La Guillotine en 1793, op. cit.*, p. 112.

dans le corps et que ce dernier n'est pas seulement sujet d'un pouvoir centralisé dans le cerveau mais démocratiquement représenté dans l'ensemble du corps. Car la défense de la guillotine est fondée sur la mise à mort de la centralisation des pouvoirs. La décapitation tue instantanément car le système cérébral est réparti dans tout le corps (le cerveau, la glande pinéale) et plus seulement dans la tête. Tout le corps est réhabilité dans le fonctionnement de la conscience : « Si Cabanis repousse en effet l'hypothèse épouvantable de la "tête pensante", c'est très certainement pour des raisons proprement médicales, mais c'est aussi parce que reconnaître ou supposer la survie momentanée de la conscience dans le cerveau, ce serait du même coup reconnaître ce dernier comme "cause indépendante et absolue", ce serait reconnaître la conscience comme "représentant absolu" ; ce serait donc risquer de devoir reconnaître pour le corps social qu'il devrait être soumis à ce type de "forme fixe d'existence" »¹⁴⁸. Ici, le corps de l'individu est un corps politique.



Fig. 32 : Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés*, date inconnue, huile sur toile, 50 x 67 cm, Stockholm Nationalmuseum (Stockholm) : Le regard encore vivace et la bouche ouverte de celui qui est pourtant mort

¹⁴⁸ Daniel Arasse, *La Guillotine ou l'imaginaire de la Terreur*, op. cit., p. 63.

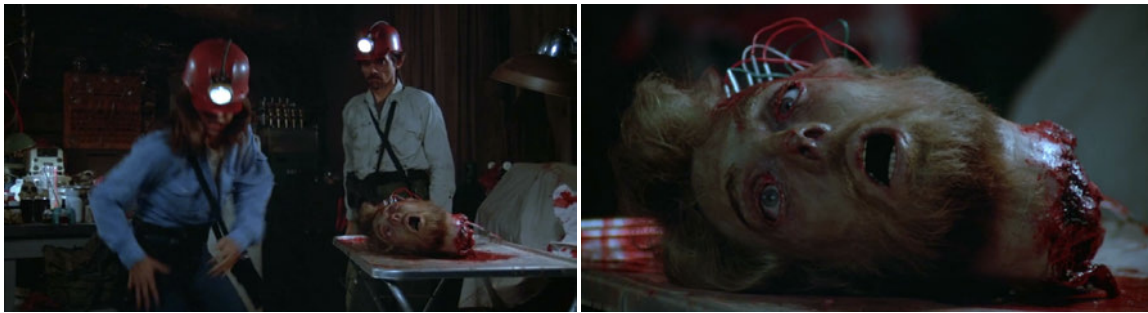


Fig. 33 : *Le Jour des morts-vivants (Day of the Dead, 1985, George A. Romero)* :
Une tête réanimée artificiellement

3. La révolte des parties

« Les pieds d'une jeune ballerine de dix-neuf ans qui tenta à sa vie lorsqu'elle perdit ses ambitions. Ces jambes, elles, arpentaient les rues la nuit. »¹⁴⁹

a. Des morceaux indépendants

Irrémédiablement séparés et présentifiés, les membres, dans la fiction d'horreur, deviennent incontrôlables, dérèglent le système auquel ils appartiennent et font cause commune (West est tué à la fin de la nouvelle par la horde hétéroclite qu'il a constituée). De même, libérés du passé colonial, les zombies postmodernes de George Romero sont une masse informe, sans centre et sans marge, un corps social désuni. Ils n'ont pas de but commun, de trajectoire commune car ils n'ont pas de leader¹⁵⁰. La liberté se passe désormais du « sel revigorant » que devait ingérer le zombie haïtien pour se réveiller. Ici un plan de *Zombie* sur le parking où les zombies sont là, pure présence, libérés d'une direction à suivre ; là, la fin de la version américaine du film¹⁵¹ (*Dawn of the Dead*), où la musique joyeuse dit bien l'avènement d'une certaine libération, d'un « Un réel qui n'est que le réel, et rien d'autre, est insignifiant,

¹⁴⁹ « *The feet of a young ballet dancer, who ended her life when she lost her ambition. These legs... walked the streets.* », le docteur Herbert West dans *Re-Animator II, la fiancée de Re-Animator (Bride of Re-Animator, 1990, Brian Yuzna)*.

¹⁵⁰ Sauf à de très rares moments, comme Big Daddy, le zombie pompiste de *Land of the Dead – Le Territoire des morts (Land of the Dead, 2005, George A. Romero)*.

¹⁵¹ La version européenne de *Dawn of the Dead*, intitulée *Zombie*, diffère du montage américain, réalisé par George Romero. Le montage pour l'Europe a été confié à Dario Argento, qui en fait un film plus resserré, avec plus d'action et moins de temps morts. Le film édulcore aussi l'aspect « comique » de certaines séquences.

absurde, “idiot” »¹⁵² [Fig. 34]. C’est comme ça, il me semble, qu’il faut interpréter la fin de ce montage américain, où le générique laisse défiler des images du centre commercial où errent les zombies, sur fond de musique joyeuse. Cette séquence, absente du montage européen supervisé par Dario Argento, est fondamentale car elle montre un cadre occupé par les zombies libres, sans même la tentation de manger de l’humain (puisque l’humain a disparu), libérés de la dernière chose qui en faisait des créatures/personnages encore (légèrement) mus par un schéma. Ils ont acquis la liberté de celui qui n’a plus rien à faire, à apprendre, à donner. Des êtres pour eux-mêmes jetés dans le monde. La liberté est terrifiante, certes. Libre de ne plus rien désirer. Plus de volonté, plus de désir, plus d’amour, ni de haine. Liberté à laquelle résistent les derniers vivants. Et finalement, c’est cette liberté que cherche à partager le zombie par la contamination. En mordant l’autre, il le fait devenir comme lui, ainsi il l’aide à accomplir cette dernière, ultime et pénible (d’où le manque d’envie et la lenteur) tâche de transformer chaque homme en être stérile, non désirable, et non désiré. Mais on peut imaginer, s’il pouvait ressentir le bonheur, que la visée de cette fin rendrait le zombie heureux, car il n’y a plus d’attente (Sisyphé) : « Si l’on ne croit à rien, si rien n’a de sens et si nous ne pouvons affirmer aucune valeur, tout est possible et rien n’a d’importance »¹⁵³.

Une fois que tous les êtres seront inclus dans la masse zombie, la masse repue n’aura plus de sens, dans les deux définitions du terme, direction et signifiante. Et son accroissement démographique accélère ce processus d’autodestruction car, rappelle Éliás Canetti « c’est de tout absorber qui l’oblige à se désintégrer. »¹⁵⁴

¹⁵² Clément Rosset, *Le Réel et son double* [1976], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2005, p. 52. Jean-François Rauger a analysé le rapprochement du zombie avec la philosophie de l’absurde de Clément Rosset dans « L’Idiotie pure du réel », *Why Not ? Sur le cinéma américain* (dir. Jean-Pierre Moussaron, Jean-Baptiste Thoret), Éditions Rouge Profond, Pertuis, 2002, p. 16-23.

¹⁵³ Albert Camus, *L’Homme révolté* [1951], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2003, p. 17.

¹⁵⁴ Éliás Canetti, *Masses et puissance* [1960], trad. Robert Rovini, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1986, p. 13. Dans le texte de Pascal Couté, « Masses, meutes, individus », publié dans Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des zombies. L’Amérique selon George A. Romero*, Ellipses, coll. « Les Grands mythes du cinéma », Paris, 2007, p. 139-154, l’auteur utilise le livre de Canetti pour analyser les masses zombies.

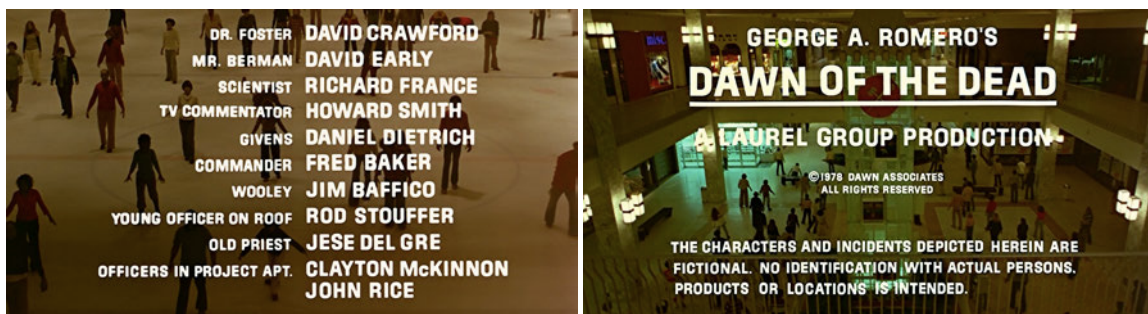


Fig. 34 : Fin du montage américain de *Zombie (Dawn of the Dead, 1978, George A. Romero)*

b. *Happy hand*

Affranchie, l'horreur fictionnelle des zombies contemporains met en scène le cauchemar de l'économie de marché, car les membres (du corps humain ou du corps social, tous deux décédés ou en très mauvais état) se gèrent eux-mêmes, ce qui en économie se traduit par les théories anarchistes de l'autogestion, modèle économique qui, pris dans une définition large, entend « confier la gestion des entreprises aux travailleurs, procéder à un partage équitable du revenu entre tous les membres de l'entreprise, décentraliser le plus possible les prises de décision, au sein même d'une économie de marché »¹⁵⁵. À l'image, burlesque, de Bruce Campbell qui débat et se bat avec sa main, l'idée que l'âme perd le contrôle sur le corps, que le corps s'autonomise, vient faire – par un raccord impossible que seule la magie du zapping télé pourrait permettre¹⁵⁶ –, la nique à la parabole pompeuse qui clôt *Metropolis* [Fig. 35]. On se souvient : « Le médiateur entre le cerveau et les mains doit être le cœur », c'est-à-dire une légitimation du rapport hiérarchique entre les classes, les genres et les peuples par le sentimentalisme niais qui seul nous sauvera. C'est l'organisme du corps social où chacun est à sa place, empêchant tout déplacement d'un ordre à un autre : les mains restent bien dociles dans le cambouis, l'abattement et la noirceur de la ville d'en bas, tandis que le cerveau autoritaire jouit de la lumière dans les jardins suspendus d'Eden. Les tensions sont apaisées.

¹⁵⁵ Nathalie Ferreira, « La Reconnaissance de l'autogestion aujourd'hui comme composante de l'économie sociale et comme élément pour une nouvelle analyse économique de l'entreprise », *Nouvelles pratiques sociales* vol. 13, n° 2, 2000, p. 182-183.

¹⁵⁶ Avec les aléas des programmations, le zapping télé provoque des raccourcis hasardeux, peut-être, mais permet aussi de confronter joyeusement des films que l'on ne rapprocherait jamais, de faire des sauts spatio-temporels (d'une époque à une autre, d'une culture à une autre), bref propose une autre façon de contourner la hiérarchie de la construction historique. Pourtant, tous les films sont liés parce qu'ils sont du cinéma et du montage (y compris entre films).

Ce à quoi la main coupée d'Ash, désormais séparée de la tête et fièrement autonome, et dans un geste bien plus politisé qu'on ne le pense, répond par un doigt d'honneur avant de sortir du champ [Fig. 36].



Fig. 35 : Zapping #1 : La main ouvrière, le cœur et le cerveau réunis (*Metropolis*, 1927, Fritz Lang)
Fig. 36 : Zapping #2 : La main de Ash (*Evil Dead 2*)

II. HANTER LE CINÉMA

« Je souhaite vraiment troubler mon public, le transporter là où il n'est pas. Le hanter pour quelque temps, peut-être. »¹⁵⁷

A. L'ART DE RANIMER LES MORTS

« Et ce merveilleux Cinématographe, qui nous rend le spectre des vivants, nous donnera-t-il, en permettant d'en conserver le fantôme, et les gestes, et le son de voix même, la douceur et les caresses des chers êtres disparus ? »¹⁵⁸

Introduction : Ressusciter John Wayne tant bien que mal

« *Where is my John Wayne?*

Where is my prairie son?

Where is my happy ending?

*Where have all the cowboys gone? »*¹⁵⁹

Ce cowboy, dans le projet en cours *Hello America* [Fig. 37], est mis à distance. D'abord par la position, souvent de dos, ou l'éclairage qui cache en partie son visage par une ombre portée en contradiction avec l'éclairage du décor. Ou encore à travers l'utilisation de l'incrustation numérique (le fond vert ou bleu, en l'occurrence ici, il fut blanc), si bien que le personnage semble ne pas totalement appartenir au décor, c'est-à-dire au monde des humains. L'amateurisme des effets spéciaux sera au service de l'aspect « fantomatique », décalé (au sens propre) et étrange du personnage, effet qui, bien que numérique, n'est autre qu'une réactualisation de la technique classique de la surimpression, telle que magnifiée dans *Psychose* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock) où le visage de Bates et de la mort apparaissent dans un seul et même gros plan, partageant le même visage. Enfin, le peu de visage que l'on peut distinguer semble lui aussi artificiel, car il est le produit du visage du modèle et de celui de John Wayne assemblés par le procédé du détournement et de l'incrustation numérique. Le

¹⁵⁷ Monte Hellman, dans Charles Tatum, Jr, *Monte Hellman*, Éditions Yellow Now/Festival d'Amiens, Crisnée, 1988, p. 9.

¹⁵⁸ Jules Claretie, « Le Spectre des vivants... » [1896] dans Daniel Banda, José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 2008, p. 42.

¹⁵⁹ « Où est mon John Wayne ? Où est mon fils des prairies ? Où est ma fin heureuse ? Où sont passés tous les cowboys ? », Paula Cole, *Where Have All the Cowboys Gone*, chanson de 1997. (Je traduis).

résultat produit une figure légèrement monstrueuse et ratée, les traits de l'un et de l'autre se confrontent plus ou moins bien, il est plus ou moins méconnaissable, mais quoi qu'il en soit, les traits de l'acteur mythique sont bien là, quelque part dans l'image. Que le visage soit raté importe peu – du moins pas trop – car il doit n'être qu'un ersatz du John Wayne de chez Ford et Hawks. Un mal réveillé, mal ramené (du monde des morts). Un sous-produit usé, démembré et légèrement pourri du héros fordien originel. Mal réanimé, mal recréé. Ce cowboy, je l'ai appelé John T. Misfortune, en hommage au personnage de *Rio Bravo* (1959, Howard Hawks), John T. Chance. Car en revenant, il passe de la chance à la malchance, à la détresse, à la malédiction, passant d'une Amérique à une autre. Bien que décédé, John Wayne sera le guide du personnage principal, et le narrateur du film.



Fig. 37 : John T. Misfortune dans *Hello America* (travail en cours)

John Wayne est une figure patriarcale : virile, rassurante, solitaire. Conservatrice aussi. Il représente, grâce à John Ford et Howard Hawks, le héros westernien par excellence. Il est « l'homme qui incarnait l'Amérique »¹⁶⁰, pour le meilleur et pour le pire. Il est, pour l'auteur de cette thèse, le cowboy de télévision archi-présent pendant les multiples rediffusions des fêtes de fin d'année. Certains attendent le Christ, ou le père Noël à cette époque. Moi, j'attends John T. Chance, c'est-à-dire John Wayne. Il est une apparition. De la lanterne magique à la télévision, on en est encore là. Et on est toujours heureux de le revoir, rejouant encore et encore les mêmes scènes de *Rio Bravo*. Aujourd'hui, John Wayne est mort depuis trente-deux ans mais il continue de jouer *Rio Bravo* chaque fin d'année avec le même

¹⁶⁰ Titre d'un article de Patrick Fabre : « John Wayne, l'homme qui incarnait l'Amérique », *Studio* n° 237, août 2007, p. 99.

charisme, (me) procurant toujours le même plaisir. Il est un événement réactualisé électriquement chaque année sur les écrans de télévision.

S'il est convoqué comme un mort-vivant ou un spectre, c'est que d'abord John Wayne est mort, mais quand bien même il serait vivant, il n'a plus sa place dans le cinéma contemporain si ce n'est comme souvenir, image ou survivance de certains gestes, d'une certaine attitude. Son personnage (John Wayne disait qu'il jouait John Wayne dans ses films) est archaïque, mythique et enterré six pieds sous terre. Le désert est son royaume. Après tout, John Wayne était déjà un mort en marche dans *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956, John Ford), un fantôme qui ne comprend plus le monde dans lequel il vit [Fig. 38]. Titubant tel un mort-vivant sur le perron à la fin du film, mis à distance des spectateurs (les vivants) par l'encadrement de la porte qui sert de repoussoir (un encadrement noir qui a tout de funéraire), seule l'attend une Amérique de poussière – loin de la promesse d'horizon du cowboy qui s'en va vers le soleil couchant (vers l'Ouest, la Conquête et l'aventure) – vers un espace extérieur (le désert) qui semble le territoire de l'oubli (territoire des morts) dans lequel il s'enfonce : « Quand toute la famille enfin recomposée entre dans la maison, et pendant que la porte du film se ferme dans son dos, il avance seul en titubant vers l'espace qui reste. Désormais, la route de poussière qui s'ouvre devant lui ne ressemble plus à celle de la conquête et de l'espérance mais mène plus sûrement à son tombeau : le tombeau du temps perdu, le lieu d'une dérive *ad vitam aeternam*. »¹⁶¹ Il est aussi le symbole de l'Amérique, si ce n'est réactionnaire, en tout cas anticommuniste (John Wayne était un fervent républicain, partisan de la guerre du Viêtnam où il est allé supporter les troupes en juin 66), de l'Amérique conquérante, du pionnier, du soldat en guerre contre les Indiens, de l'Amérique misogyne qui préfère la solitude à la compagnie des femmes, supportant tant bien que mal tous ces crimes commis au nom de la nation. « J'ai cru à la version John Wayne de l'Amérique »¹⁶² confesse Oliver Stone, parti faire la guerre du Viêtnam. Et pendant que le cinéma américain jette un regard critique sur la guerre du Viêtnam – *Motorpsycho* (1965, Russ Meyer), *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978, Michael Cimino), *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford

¹⁶¹ Bernard Benoliel, Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, Éditions Hoëbeke, Paris, 2011, p. 50.

¹⁶² « *I believed in the John Wayne image of America* », Oliver Stone, « *Oliver Stone's Interview* », entretien réalisé par Marc Cooper, *Playboy* n° 35, février 1988, p. 51, cité dans Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second: a Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films about the Vietnam War* [1995], University of Texas Press, coll. « *Texas Film and Media Studies Series* », Austin, 1999, p. 243.

Coppola), *Rambo (First Blood, 1982, Ted Kotcheff)*, etc. –, John Wayne coréalise en total décalage et avec une naïveté confondante la fable militariste *Les Bérets verts (The Green Berets, Ray Kellogg, John Wayne)* en 1968. Les traits du visage de John Wayne, les pores de sa peau, portent toute cette histoire. Toute cette américanité qui m'intéresse tant. Car l'Amérique et l'américanité elles-mêmes sont des spectres cachés dans une mythologie qui s'est inventée après, ou en même temps que, les événements de ce monde nouveau, une nation bâtie sur des fondations sanglantes, que le cinéma a accompagné tant bien que mal et dont John Wayne représente parfois une version malade et contradictoire.

C'est un John Wayne dans une Amérique « d'après John Wayne » que je cherche à mettre en scène, dans une Amérique du refoulé qui a fait retour, refoulé qui a transpiré – notamment depuis les années soixante-dix – dans tous les pores de l'image cinématographique américaine. John Wayne : « *Greatest American that ever lived* »¹⁶³.



Fig. 38 : La fin de *La Prisonnière du désert (The Searchers, 1956, John Ford)*

¹⁶³ « Le plus grand Américain qui ait jamais existé », un personnage dans le *road movie Repo Man (1984, Alex Cox)*. (Je traduis).

L'artiste en touriste

Beaucoup de cinéastes européens, séduits par l'Americana, sont venus filmer dans le désert américain avec plus ou moins de succès : Erich von Stroheim, Wim Wenders, Michelangelo Antonioni, Sergio Leone, mais aussi Emir Kusturica, Bruno Dumont ou encore plus récemment Quentin Dupieux. Le désert, par son horizontalité, sa perspective à perte de vue, son panorama, se prête parfaitement à la caméra et au format cinémascope. Mais la différence entre des auteurs américains et européens tient au fait que ces derniers viennent avec leur regard *alien* : « Les Européens filment souvent l'Amérique d'une façon "artistique". On pense à Wenders, à Sophie Calle... Un regard sur l'Amérique préexiste à leur présence. Ils confrontent toujours l'image qu'ils se font de l'Amérique à l'espace réel. Du coup, ils ont toujours un regard de peintre ou de spectateur. »¹⁶⁴

Après tous ces cinéastes, que dire de plus sur un décor archi-vu ? À part se perdre dans ce décor, et en appeler à la séduction irrésistible de ce lieu, où en tant que cinéphile, je n'ai pas su résister à la tentation de sortir ma caméra pour convoquer ses spectres, tétanisé de me dire que j'y étais. J'ai utilisé beaucoup de rushes tournés pendant un voyage, un *road trip* entre la Vallée de la Mort et Salt Lake City, sans idées de vidéos préconçues, mais sachant que cela me serait utile. L'artiste en touriste en quelque sorte, un touriste dans mes souvenirs et dans mes fantasmes. Pas beaucoup plus.

¹⁶⁴ Bernard Benoliel, « Le *Road movie*, un genre toujours en mouvement », entretien réalisé par Serge Kaganski, publié le 10 novembre 2011 sur le site *Lesinrocks.com*, consulté à l'adresse : <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/t/72737/date/2011-11-10/article/le-road-movie-un-genre-toujours-en-mouvement/> >.

1. Le septième art de ranimer les morts

« Le retour est un grand thème cinématographique, l'éternel retour... Ramener à la vie, donner une seconde chance de vivre, réinsuffler la vie à un matériel usagé, mort, mettre en mouvement les morts-vivants, les zombies, les momies [...]. Le mort, avec le fantôme et le monstre, est "la figure exemplaire" du cinéma. »¹⁶⁵

« Et ben vas-y, tire. Je reviendrai. Je reviens toujours... Mais mourir, c'est une telle merde. »¹⁶⁶

a. Pourquoi le cinéma ?

Mais pourquoi le cinéma ? C'est que le dispositif et l'image cinématographiques – en reprenant les termes de Derrida – sont particulièrement hantologiques, ne serait-ce que par la technique de captation héritée de la photographie : « D'autre part, comme nous savons que, une fois prise, une fois captée, telle image pourra être reproduite en notre absence, comme nous le savons déjà, nous sommes déjà hantés par cet avenir qui porte notre mort. Notre disparition est déjà là. »¹⁶⁷ Et déjà, avant que les spectateurs anticipent leur mort en étant saisis par le dispositif, les prémices du cinéma, via la lanterne magique, faisaient la promotion de son rapport aux morts, de sa revenance spectrale. Ainsi peut-on lire en 1798 : « Un decemvir a dit qu'il n'y avait que les morts qui ne revenaient pas ; allez chez Robertson, vous verrez que les morts reviennent comme les autres [...]. Robertson appelle les fantômes, commande aux spectres, et fait repasser aux ombres qu'il évoque le fleuve de l'Achéron. »¹⁶⁸ Nous rappellerons dans ce chapitre les théories fantomales du cinéma en ce que le cinéma est un art des revenants, qu'il ne cesse lui-même de faire retour (y compris dans les rediffusions télévisées). C'est ancré dans son ontologie, dans son histoire. Il s'agira donc de recontextualiser les figures ratées comme le zombie dans le cinéma et ainsi de revoir et repenser certains points de l'histoire du cinéma, de les réévaluer à l'aune de ces théories et

¹⁶⁵ Jean-Louis Leurat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 1995, p. 41-42.

¹⁶⁶ « *Go ahead and shoot! I'll be back! I always come back!... But dying is such a bitch!* », Chucky dans *La Fiancée de Chucky* (*Bride of Chucky*, 1998, Ronny Yu).

¹⁶⁷ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Galilée/INA, coll. « Débats », Paris, 1996, p. 131.

¹⁶⁸ Poulitier, *L'Ami des lois* du 8 germinal an VI (28 mars 1798), cité dans Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute* [1798], t. 1 : *La Fantasmagorie*, Café Clima Éditeur, Langres, 1985, p. 130-131.

figures. À partir de là, nous essayerons de voir comment cette vision hantologique du cinéma nous amène à l’imaginer, à jouer avec ce que le cinéma recèle d’espaces négatifs (tels que le hors-champ ou même l’obscur salle de cinéma en elle-même, dans la marge et le noir). Raconter comment les zombies ont pu contaminer le cinéma hollywoodien. Nous essaierons de voir quelle philosophie et quelle logique s’y cachent et s’en dégagent. Car, en tant que formidable lieu de l’imagination, et parce qu’il rend ineptes les dualités primaires, nous apercevons ce projet de philosophie déraisonnable que porte le cinéma des revenants : « L’effort de la raison est en effet de bâtir des distinctions claires (être/ne pas être ; vivant/mort ; premier/second). La philosophie ou la rationalité ne peuvent donc que rejeter les fantômes ou les spectres, ou toute forme de hantise, c’est-à-dire de présence à la fois vague et inquiétante : illusions, hallucinations, idéologies, superstitions, croyances ou idées fixes ». ¹⁶⁹

b. Fantasmagorie : le mouvement des morts

C’est donc dans des histoires de revenants qu’est né le cinéma : dans la fantasmagorie. Dès la fin du XVIII^e siècle, l’invention et la popularité de la fantasmagorie – littéralement l’art de faire parler les fantômes en public – attire et effraie les spectateurs, qui viennent voir lors des projections des apparitions, des spectres animés qui vont et viennent sur l’écran, les premiers mouvements du cinéma. En effet, le plus célèbre des bonimenteurs, Étienne-Gaspard Robertson dont nous avons parlé dans le premier chapitre, personnage aux activités multiples, propose de faire revenir les morts avec une variante de la lanterne magique de Kircher, un système de projection d’images peintes sur des plaques de verre. On y voit apparaître le balbutiement du langage cinématographique avec les premiers travellings (avant, arrière, gauche, droite) et fondus enchaînés qui donnent du mouvement à l’image. Le fond de commerce des « fantasmagoriens » est notamment de pouvoir faire revenir les morts, non seulement les intimes de certains spectateurs, mais aussi des morts célèbres – retour de la grande histoire – comme le raconte cet article de Poulter dans le journal *L’Ami des lois* qui rapporte la séance et le discours de Robertson : « j’ai assuré, dans le *Journal de Paris*, que je ressusciterais les morts, je les ressusciterai. Ceux de la compagnie qui désirent l’apparition de personnes qui leur ont été chères, et dont la vie a été terminée par la maladie ou autrement,

¹⁶⁹ Charles Ramond, « Matérialisme et Hantologie », *Cités* n° 30, 2007/2, p. 55.

n'ont qu'à parler ; j'obéirai à leur commandement. Il se fit un instant de silence ; ensuite un homme en désordre, les cheveux hérissés, l'œil triste et hagard, la physionomie *arlésienne*, dit : Puisque je n'ai pu, dans un journal officiel, rétablir le culte de Marat, je voudrais au moins voir son ombre. Robertson verse, sur un réchaud enflammé, deux verres de sang, une bouteille de vitriol, douze gouttes d'eau-forte, et deux exemplaires du journal des *Hommes-Libres* ; aussitôt s'élève, peu à peu, un petit fantôme livide, hideux, armé d'un poignard, et couvert d'un bonnet rouge : l'homme aux cheveux hérissés le reconnaît pour Marat ; il veut l'embrasser, le fantôme fait une grimace effroyable et disparaît. »¹⁷⁰ C'est aussi, selon les dires du directeur de *L'Ami des lois* le retour de la justice avec les revenants. L'heure des règlements de compte : « je puis faire passer en revue aux méchants les ombres des victimes qu'ils ont faites. [...] Aussitôt, le fantasmagorien jette dans le brasier le procès-verbal du 31 mai, celui du massacre des prisons d'Aix, de Marseille, de Tarascon, un recueil de dénonciations et d'arrêtés, une liste des suspects, la collection des jugements du tribunal révolutionnaire, une liasse de journaux démagogiques et aristocratiques, un exemplaire du *Réveil du Peuple*, puis il prononce, avec emphase, les mots magiques : *Conspirateurs, humanité, terroriste, justice, jacobin, salut public, exagéré, alarmiste, accapareur, girondin, modéré, orléaniste...* À l'instant, on voit s'élever des groupes d'ombres couvertes de voiles ensanglantés ; ils environnent, ils pressent les deux individus qui avaient refusé de se rendre au vœu général, et qui effrayés de ce spectacle terrible, sortent avec précipitation de la salle, en poussant des hurlements affreux... L'un était Barrère, l'autre Chambon... »¹⁷¹ D'ailleurs, Robertson expérimente l'embarras du retour des morts quand c'est l'ombre de Louis XVI qui est appelée : ses boîtes et machines se retrouvent scellées, ces spectacles empêchés à Paris par la police secrète. Le revenant, c'est toujours de la culpabilité refoulée, de l'implicite. On ne joue pas avec les morts sans risques. Le revenant, c'est tout autant la justice que l'héritage et la culpabilité.

¹⁷⁰ Poultier, *L'Ami des lois* du 8 germinal an VI (28 mars 1798), cité dans Étienne-Gaspard Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute, op. cit.*, t. 1, p. 131.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 132.

2. Le dispositif

« Je voudrais vous dire ma joie de me retrouver parmi vous dans ce studio et de tourner à nouveau. Vous ne pouvez pas savoir combien vous m'avez manqué et je vous promets de ne plus désertier à l'avenir, parce qu'après *Salomé*, nous ferons un autre film, et d'autres films encore. Le cinéma, c'est ma vie, c'est ma raison d'être. Il n'y a rien d'autre, rien que nous, et les caméras, et ce merveilleux public qui dans la nuit regarde. Voilà M. De Mille, je suis prête pour mon gros plan. »¹⁷²

a. Image, trace et manque : témoigner et enterrer

L'apport du cinéma à la fantasmagorie, c'est l'impression du réel sur le support, le film. Le cinéma, en filmant le monde, enregistre des preuves prêtes à hanter le présent, et paradoxalement en fait un art imprégné par le vivant contrairement à la fantasmagorie. Essor phénoménal, le cinéma après la première guerre mondiale se monumentalise dans des complexes aux salles immenses contenant jusqu'à 5 000, 6 000 places : « Après 1914, pendant que la vieille Europe se couvre de monuments à la gloire de ses millions de morts, de cénotaphes et de mausolées indestructibles, comme justement Douaumont, les Américains, qui ont subi peu de pertes humaines, édifient leurs grands temples du cinéma, ces sortes de sanctuaires désaffectés où selon Paul Morand, le spectateur éprouve dans une ambiance de messe noire et de profanation, une impression de fin du monde. »¹⁷³ On regarde dans les images projetées ce qu'il reste du monde.

Nous avons évoqué plus haut le concept derridien d'hantologie. L'hantologie, nous dit Derrida dans *Spectres de Marx*, est un rapport à l'autre, mais un autre qui n'est plus là (présent) et pourtant est de retour : « Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu »¹⁷⁴. C'est-à-dire un retour qui contient un certain rapport déceptif en

¹⁷² « *And I promise you I'll never desert you again because after Salome we'll make another picture and another picture. You see, this is my life! It always will be! Nothing else! Just us, the cameras, and those wonderful people out there in the dark!... All right, Mr. DeMille, I'm ready for my close-up.* », Norma Desmond (Gloria Swanson) dans *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard*, 1950, Billy Wilder).

¹⁷³ Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception* [1984], Éditions Cahiers du cinéma/Seuil, coll. « Essais », Paris, 1991, p. 41.

¹⁷⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 25. Dans *Spectres de Marx*, Derrida ne conceptualise pas le spiritualisme, le « faire croire aux fantômes » mais se sert des fantômes et des revenants comme d'outils philosophiques, cf. Charles Ramond, « Matérialisme et Hantologie », *art. cit.*, p. 54.

ce qu'il manque à ce qui fait retour quelque chose qui n'en fait pas du « pur » présent. Ce sont les restes que contemplent les spectateurs dans les salles de cinéma. Malgré la répétition, il y a une différence dans ce retour qui n'est pas intègre. Ce manque qui constitue la hantise en ferait juste un dernier signe tout comme dans la photographie qui constitue le cinéma dans le photogramme, et qui fait du cinéma, comme de la photographie, un art de la mélancolie¹⁷⁵. Le cinéma est donc une tension entre documenter et faire subsister tout ce qui s'est joué devant la caméra. Documenter, attester de ce qui a existé à un moment donné, c'est essayer de se rassurer face au ressenti apocalyptique des guerres hypertechnologiques qui ont accompagné l'essor du cinéma. Pensons de manière très basique à ces bandes d'actualités (*newsreels*) qui passaient avant le film ou dans des cinémas dédiés (*newsreel theatres*) dans la première moitié du XX^e siècle, phénomène très prégnant durant la seconde guerre mondiale, et qui permettaient de constater que le monde continuait de tourner, et dans le bon sens qui plus est (voir l'animation du logo de la planète Terre en rotation dans le générique des *Universal Newsreels* accompagnée de la mention : « *covers world wide events* »¹⁷⁶). Preuve que le monde existe encore, du moins pendant le tournage, et tant que des films sortent... Ainsi, le cinéma témoigne mais en même temps enterre. Il fait déjà voir le mort, le fantôme que va devenir celui qui se tient devant la caméra. En montrant, il efface, altère. C'est dans ce double rapport que s'inscrit le cinéma qui fait voir dans le temps indéfiniment rejoué de la pellicule. Roland Barthes dans *La Chambre claire* ne titrait-il pas la photographie du jeune condamné à mort, Lewis Payne : « Il est mort et il va mourir »¹⁷⁷. Un double état de mort-vivance dû à la technique, c'est-à-dire ici la captation de la lumière émise à 299 792 458 m/s par ce corps là-bas et à un moment donné, la captation toujours fascinante de son image qui aurait dû disparaître dans le flux spatiotemporel. Des radiations, dit Barthes, la lumière, les fréquences, le spectre. La photographie, comme captation de la lumière émise par une chose ou un être à un moment donné, est l'annonce de la mort à venir, elle porte en elle une

¹⁷⁵ « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie. », Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [version de 1939], trad. Maurice de Gandillac, Éditions Allia, Paris, 2003, p. 32.

¹⁷⁶ « [*Universal Newsreels*] couvre les événements mondiaux. » (Je traduis).

¹⁷⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », Paris, 2003, p. 149.

catastrophe. « Je lis en même temps : *cela sera* et *ça a été*. J'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. »¹⁷⁸ Soit un état de mort-vivance produit dans cette juxtaposition des temps et des conjugaisons.

b. L'acteur et la mort : le deuil impossible du cinéma

Au centre de ce dispositif qui, ainsi décrit, à tout du piège mortel, il y a l'acteur. L'acteur est le sujet du cinéma, et son métier est de donner son image, c'est-à-dire de se donner à voir. Il est ce mort en sursis – pour reprendre le terme de Barthes – professionnel, car il sait qu'il va mourir en se voyant dédoubler sur l'écran (le double est souvent, voire toujours, annonciateur de mort puisqu'il ne peut théoriquement y avoir deux fois le même). Mais aussi il est donc cet être ressuscité pour toujours par l'appareil technique qui pourra, à la différence de la photographie, le faire marcher, danser, sourire, pour l'éternité, alors même qu'il aura trépassé : « Le cinéma nous bouleverse parce que les fantômes y sont, de plus en plus, en mouvement. Ils dansent devant nos yeux, ils sont du passé, ils sont *trépassés*, mais ils bougent plus que jamais. Ils sont les êtres mêmes du *plus que jamais*, cette belle expression. Ils ne vivent déjà plus, mais ils ne sont pas pour autant apaisés dans leur boîte comme un cadavre le serait dans son cercueil : ils errent encore, grâce au phénomène de la projection, tels des fantômes non rachetés. Les corps filmés semblent donc s'agiter comme des *êtres de la survivance*. Le temps au cinéma deviendrait-il fantomatique plus rapidement, plus *vivement* qu'ailleurs ? Peut-être bien. »¹⁷⁹ En étant filmé, l'un – le vivant, celui qui était avec nous, de notre côté – devient l'autre, une altérité, celui qui passe de l'autre côté de la caméra. Il passe du hors-champ, du hors-cadre au champ, présence altérée de l'image. De fait au cinéma, comme le note Derrida, le deuil est problématique car cela serait nier le cinéma lui-même. Car le cinéma, en projetant encore et encore l'image de l'être et du monde filmés, est une éternelle rediffusion du spectre, spectre qui ressurgit de la bobine, mais aussi de la mémoire du spectateur. Comment accomplir le deuil d'un être disparu qui ne cesse de revenir pour mieux repartir (à la fin du film) ? Car le cinéma, si c'est la hantise, la hantise, c'est aussi

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 150 : « elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. »

¹⁷⁹ Georges Didi-Huberman, « Montage des ruines », entretien par Guy Astic et Christian Tarting, *Simulacres* n° 5, « Ruines », septembre-décembre 2001, p. 11.

le désir que met en abîme, met en perspective le cinéma par le surgissement et l'entrée de champ de ceux que l'on rêve de voir arriver.

Ambiguïté insoluble du cinéma qui ressurgit à chaque décès d'acteurs célèbres. Ainsi, André Bazin dans l'édito du numéro 68 des *Cahiers du cinéma*, à propos de la mort d'Humphrey Bogart, termine son article sur une image de Bogey dans *Key Largo* (1948, John Huston). Le sous-titre : « Mort ou vivant ? La fin de *Key Largo* nous laissait sur cette interrogation. Le cinéma, mémoire des acteurs, nous conservera Bogart vivant ».¹⁸⁰

3. De l'autre côté

« Au cinéma, c'est toujours l'autre qui est sur l'écran ; moi, je suis là pour le regarder. »¹⁸¹

a. L'irréversibilité du cinéma : le spectateur fantomatique

Si l'impression de vie se dégage du mouvement, au début du cinéma les personnages étaient sans parole. Les bouches s'ouvraient mais aucun son n'en sortait. C'étaient comme des appels, des invectives au spectateur qui ne pouvaient se faire entendre. Ce qui faisait d'eux des ombres mouvantes, des corps impuissants. On se rappelle que quand un personnage s'exprime au cinéma, il y a deux destinataires du message : le destinataire intradiégétique, qu'est le personnage en face, à côté, à l'autre bout du fil, de l'émetteur, et d'autre part, ce destinataire extradiégétique qu'est le spectateur. Dans le muet, c'est alors le corps dans sa totalité, en tant que somme de ses membres, silhouette, qui prend à sa charge la parole, l'expression, par des gestes surjoués qui faisaient du cinéma, pour les acteurs de théâtre de l'époque, un simple dérivé de la pantomime. Les acteurs inaudibles du film semblent appartenir à un autre monde, dont ne nous parvient que l'image, un monde bien éloigné tant le son tarde à arriver (la vitesse de la lumière est plus rapide que celle du son¹⁸²), tant les gestes sont éloquents. Mais le mort, c'est aussi le spectateur qui est de l'autre côté du mur, qui observe, impuissant, hors-champ, hors-cadre, hors de la diégèse. Le spectateur, celui qui est face à une image, est ainsi dans une relation à sens unique, c'est ce que Bernard Stiegler

¹⁸⁰ André Bazin, « Mort d'Humphrey Bogart », *Cahiers du cinéma* n° 68, février 1957, p. 8.

¹⁸¹ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* [1977], Christian Bourgois Éditeur, coll. « Choix essais », Paris, 1993, p. 68.

¹⁸² Le cinéma parlant apparaît officiellement en 1927 avec *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland).

appelle la chaîne de lumière mémoriale. C'est ce qui en fait une relation spectrale. La radiation lumineuse issue par exemple d'un visage photographié « contamine » la plaque, qui contamine le négatif et ainsi de suite jusqu'au spectateur. Il y a transmission spatio-temporelle par la technique. Mais c'est une transmission irréversible : « l'effet fantomal, c'est ici le sentiment d'une absolue *irréversibilité*. Voilà, ce qu'a de singulier ce "toucher" : cela me touche, je suis touché, mais je ne puis toucher. »¹⁸³ La hantise est une relation, certes, mais à sens unique. Elle rend le spectateur impuissant, lui-même fantôme face au monde qui se joue devant lui, déjà dans un état de conscience altéré, semi-éveillé. C'est ici que la maxime célèbre de Dziga Vertov faisant du cinéma « la possibilité de voir sans frontières ni distances »¹⁸⁴ prend un sens nouveau. Voir seulement, c'est rester à l'écart du monde. Le hanter de son regard.

b. Des automates et des zombies : se libérer des ficelles narratives

Par sa technique, on l'a dit, le cinéma a tout de suite suscité l'envie de voir ce qui se passe ailleurs, de documenter le monde. La caméra de cinéma permettrait de voir le monde objectivement (le ciné-œil de Dziga Vertov). Mais si le cinéma capture le réel, il le dénature en le restituant. Le cinéma est ainsi toujours un peu fantastique par nature, fait d'apparitions et de disparitions. Il est, de ce point de vue, intéressant de remarquer à quel point dès ses débuts, le cinéma s'est aussi intéressé, de manière assez proluxe, aux revenants en tant que sujet : *Le Château hanté* (1897, Méliès), *Le Monstre* (1903, Méliès), *Le Revenant* (1903, Méliès), *Frankenstein* (1910, J. Searle Dawley), *Les Vampires* (1915, Louis Feuillade), *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, Robert Wiene), *Les Trois lumières* (*Der müde Tod*, 1921, Fritz Lang), *La Charrette fantôme* (*Körkarlen*, 1921, Victor Sjöström), *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922, Friedrich Wilhelm Murnau), *La Sorcellerie à travers les âges* (*Häxan*, 1922, Benjamin Christensen), *Faust, une légende allemande* (*Faust, eine deutsche volkssage*, 1926, Friedrich Wilhelm Murnau), *La Chute de la maison Usher* (1928, Jean Epstein), *Frankenstein* (1931, James Whale), *Vampyr, ou l'étrange aventure de David Gray* (*Vampyr – Der traum des Allan Grey*, 1932, Carl Theodor Dreyer), *La Fiancée de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935,

¹⁸³ Bernard Stiegler, « L'Image discrète », *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, op. cit., p. 171.

¹⁸⁴ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, trad. Sylviane Mossé et Andrée Robel, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1972, p. 61.

James Whale), etc. Ceci semble à l'opposé du cinéma des saynètes et de la documentation de la vie des frères Lumière, du cinéma du documentaire, de l'analyse (du corps humain et du corps social), philosophie issue de la chronophotographie de Muybridge et d'Étienne-Jules Marey. À la sortie de la première projection des frères Lumière, ce naturalisme et ce réalisme de la reproduction du réel s'effacent face à la puissance d'évocation spectrale du médium. En 1896, à la sortie de sa première projection, l'écrivain Maxime Gorki écrit qu'il est effrayé par ce qu'il voit sur l'écran, des images d'êtres vivants, en noir et blanc et sans paroles, qui lui donnent l'impression de voir des fantômes : « J'étais hier au royaume des ombres. [...] Elle [la vie que montre le cinéma] est effrayante à voir, avec son mouvement d'ombres, et uniquement d'ombres. On repense aux fantômes »¹⁸⁵. Et après la première projection des frères Lumière au sous-sol du Grand Café, un journaliste décrira le cinéma comme le lieu où « la mort cessera d'être absolue »¹⁸⁶, c'est-à-dire un lieu où les morts continueront à vivre indéfiniment. Et effectivement, aujourd'hui, les ouvriers des usines Lumière, encore et encore, continuent de déferler dans l'image, piégés dans une répétition infernale ajouterons-nous, comme dans un mauvais rêve. Et c'est aussi à l'opposé de l'idée de la reproduction de la réalité, du côté du cauchemar que se développe le cinéma expressionniste allemand – qui a fortement influencé le cinéma américain, avec notamment la migration d'auteurs allemands fuyant l'avènement du nazisme. Un cinéma qui met en scène la « *vie non-organique des choses* [dans laquelle] les automates, les robots, et les pantins ne sont donc plus des mécanismes qui font valoir ou majorent une quantité de mouvement [Deleuze se réfère au cinéma français d'avant-guerre], mais des somnambules, des zombies ou des golems qui expriment l'intensité de cette vie non-organique. »¹⁸⁷

Puissance de la vie non-organique : « le cinéma peut se contenter purement et simplement d'automates, non seulement dans la mesure où le corset de fer du tournage enferme l'acteur dans l'automatisme, non seulement dans la mesure où les effets de projection-identification suscités par l'image d'écran, les contenus dynamiques du film et le système du montage travaillent activement et automatiquement aux lieu et place de l'acteur, mais aussi dans la

¹⁸⁵ Maxime Gorki, « Au royaume des ombres » [1896], dans Daniel Banda, José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920, op. cit.*, p. 48-49.

¹⁸⁶ Journaliste anonyme de *La Poste*, 30 décembre 1895, *ibid.*, p. 41.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement* [1983], Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 2003, p. 75-76.

mesure où les techniques spécifiques, extérieures à l'acteur, *préfabriquent* artificiellement des sentiments qui jusqu'alors semblaient relever uniquement du jeu individuel. »¹⁸⁸ Au tout début du cinéma classique, quand l'œil et le cerveau se sont habitués à voir le cinéma comme un monde autonome et alternatif qui raconte des histoires (Hollywood), l'émergence du corps du zombie et du somnambule me semble être une déchirure de la représentation, une faille qui ruine la narration, révélant les ficelles du dispositif cinématographique par un non-jeu surprenant. Qu'est-ce donc que ce corps étrange et étranger (ce corps noir notamment) qui erre d'un coup dans l'image, corps totalement déconnecté de son environnement, de la diégèse, indifférent par les situations et actions ? Qu'est-ce donc que ce pantin, cet automate raté, tiré par des ficelles, comme dans la séquence de *Vaudou* [Fig. 19] où le sortilège vaudou qui fait avancer Jessica s'effectue sur une poupée dont on tire les ficelles, liens invisibles qui déplacent le personnage ; ou encore dans *The Jade Mask* (1945, Phil Rosen), un film de la saga Charlie Chan, où ce que l'on prend pour un mort-vivant est en fait un cadavre tiré du haut d'un escalier par des ficelles [Fig. 39]. Mise en abîme, c'est la volonté individuelle qui est réduite à la volonté d'un autre (voir chapitre 1). Mais en affichant clairement leurs ficelles, les zombies prémodernes échappent aux tensions et phobies sociales qui structurent les diégèses américaines, le décorum des idéologies. Dans une très belle scène du *Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, 1944, Howard Hawks), alors que Slim (Lauren Bacall) est jalouse de la femme du résistant et qu'elle fait une scène à Steve (Humphrey Bogart), ce dernier lui demande de tourner autour de lui. Elle s'exécute puis comprend le sens de cette danse : vérifier qu'il n'y a aucun lien qui le relie à l'autre femme. Ce sont les liens invisibles (ici l'amour) qui unissent les personnages et les motivent, mythologie déterminée de l'amour qui unira Slim et Steve (« attention au fil »¹⁸⁹ dit-elle à Steve plus tard). Si tout est balisé par des fils, ficelles et cordes, que reste-il de la liberté ? Et qu'arriverait-il si tous les fils s'em mêlaient ? Vingt-huit ans plus tard, dans *Délivrance* (*Deliverance*, 1972, John Boorman), John Voight, tombé d'une falaise, atterrit dans la rivière sauvage fictive de Cahulawassée en Georgie et se retrouve pris dans un amas de cordes auquel il avait accroché le cadavre du redneck qu'il a tué. Dans l'eau, la corde, le tueur et le cadavre sont pris dans un réseau qui lie John Voight à son crime et dont il n'arrive pas à se défaire. Plus il se débat,

¹⁸⁸ Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Éditions Galilée, Paris, 1984, p. 132.

¹⁸⁹ « Look out for those strings, Steve ».

plus les cordes se resserrent et tout cet amas coule dans un pétrin sans fond. Précisons que c'est le poids du cadavre qui a fait rompre la corde et a ainsi emmêlé les fils. Entre le cinéma classique et le nouvel Hollywood, la désillusion brouille les schémas tracés des mythologies dans un cul-de-sac qu'est le fond de la rivière. Les morts-vivants coupés de tout fil et ficelle erreront dans toutes les directions, sans attaches, ni désirs.



Fig. 39 : *The Jade Mask* (1945, Phil Rosen)

Note sur le ciel

Au-delà du visible, soit 46 milliards d'années-lumière plus loin (plus ou moins 13,7 milliards d'années en tenant compte de la variable du calcul théorique de l'expansion de l'univers) : plus on regarde loin dans les étoiles, plus on voit dans le temps, c'est-à-dire le passé, puisque la lumière n'est pas instantanée (elle parcourt 299 792 458 mètres par seconde pour nous parvenir). L'étoile que je regarde maintenant, ou plutôt son image immédiatement contemporaine à moi mettra autant de temps qu'il en faudra à la lumière pour me parvenir. Il y a l'étoile et son image. Plus on voit loin dans le visible, plus on remonte le fil de la lumière, et au bout, le réel, les étoiles, ont déjà changé. Cette découverte est la plus belle itération du dévoilement et du revenant. Car c'est le passé qui habite le ciel. Le ciel est hanté. Mais si la lumière est émise depuis le Big-Bang, il nous est impossible de voir au-delà de son origine. Qu'y a-t-il derrière cet horizon cosmologique, c'est-à-dire dans le plus grand hors-champ de l'univers ? Est-ce le lieu des morts, ces anti-vivants, que nous cache le voile de la vitesse de la lumière ? Surtout, mon image parcourt 299 792 458 m/s pour vous rejoindre. Entre moi (mon corps) et mon image perçue par l'autre, il y a un décalage, un interstice, faible, mais présent. Soit un gouffre irréconciliable. Le ciel comme un écran de cinéma.

B. LE CINÉMA AMÉRICAIN ET LE MAL : LA SITUATION INITIALE

« D'un côté les hommes, de l'autre, les cloportes. Si tu es avec les hommes, tu es un géant. Si tu es avec les cloportes, tu finis écrasé. »¹⁹⁰



Fig. 40 : Karim Charredib, *Greased #1*, 2011, tirage numérique, 50 x 106 cm.
Série *Event Horizon*

Introduction : Une vision du cinéma américain

« [...] l'image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas. »¹⁹¹

Je voudrais parler dans ce chapitre du cinéma américain car il motive certains gestes de ma pratique d'une hantise cinématographique, dans la mesure où, à mon sens, il est, plus que tout autre, un cinéma hanté. Plus que tout autre, car il n'y a pas que le dispositif qui est ici en jeu. La hantise, c'est la persistance dans la matière. À l'image de la persistance rétinienne, où l'image trop violente (trop lumineuse) reste inscrite à la surface de la rétine, ce qui hante ne veut pas partir et trouve dans la matière le lieu de son expression. La hantise, c'est quelque chose qui reste, alors que cela ne devrait plus être là. C'est quelque chose qui pose problème, un rappel dont on veut se débarrasser, ce qui fait que la hantise est souvent liée au refoulement. C'est ce que l'on ne veut pas voir. Ce qui hante s'exprime à travers la matière, cherchant à dire quelque chose que l'on a cherché à faire taire. Le crime est commis, il est

¹⁹⁰ « *You know, I mean, there are the men, and then there are the lower forms. And a guy's gotta make a choice. You go with the men and you're 10 feet tall. You go with the lower forms and you are down in the slime.* », Sidney Poitier à John Cassavetes dans *L'Homme qui tua la peur* (*Edge of the City*, 1957, Martin Ritt).

¹⁹¹ Pascal Bonitzer, *Le Regard et la Voix*, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1976, p. 11.

parfait, impuni, mais là, à l'intérieur du lieu du crime, réside la culpabilité, une vérité. C'est le passé qui fait retour au présent. Et s'il y a bien quelque chose qui travaille dans la mythologie américaine, un crime, c'est dans sa Constitution que l'on peut en trouver les prémices : cette dernière accorde au sujet le droit à la liberté et au bonheur. Mais, ce sujet universel, nous dit l'historien américain Howard Zinn, ne semble définir qu'un homme blanc aisé, c'est-à-dire celui-là même qui a écrit la Constitution américaine. Exclue donc les Indiens, les Noirs, les femmes et les pauvres : « le fameux "peuple" dont il est question dans la Constitution ("Nous, le peuple des États-Unis", expression dont nous sommes redevables au très riche gouverneur Morris) ne comprend ni les Indiens, ni les Noirs, ni les femmes, ni même les serviteurs sous contrat. »¹⁹² Or, si beaucoup s'accordent à faire de 1968 le point de départ d'un nouveau cinéma d'horreur (Jean-Baptiste Thoret, Frank Lafond, Isabel Cristina Pinedo, etc.), c'est en partie parce qu'il s'agit d'une redéfinition du sujet (humain) qu'apportent les genres horreur et fantastique, genres qui reconfigurent le rapport de l'un à l'autre, c'est-à-dire du champ au hors-champ. Parce que l'Autre a souvent été le monstre : « Le public aime voir les Indiens se faire tuer. Pour eux, ce ne sont pas des êtres humains, – avec une très grande culture – bien différente de nos valeurs. »¹⁹³ remarquait John Ford avant de rajouter « si vous y regardez bien, vous constaterez que leur religion est très *similaire* à la nôtre ». C'est ce dont témoigne son dernier western, *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964), montrant les Indiens trahis par le gouvernement américain, parqués dans les réserves. Cela fait ici enfin peut-être sens que les Indiens parlent anglais, un anglais quasiment parfait et sans accent et qu'ils soient joués par des non-Indiens (Ricardo Montalban et Sal Mineo dans ce film). Ford, pour se racheter, cherche-t-il à dire que nous sommes les mêmes ? (une philosophie qui pose le danger de l'assimilation qui fait disparaître les différences). Quoi qu'il en soit, le film réalisé en 1964 s'ancre à sa manière, sans doute un peu maladroitement, dans le mouvement de reconnaissance des droits civiques pour tous (le *Civil Right Act* qui met fin à la discrimination est voté en 1964).

¹⁹² Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours* [1980], trad. Frédéric Cotton, Agone, coll. « Mémoires sociales », Marseille, 2002, p. 102.

¹⁹³ « *The audience likes to see the Indians get killed. They don't consider them as human beings—with a great culture of their own—quite different from ours. If you analyzed the thing carefully, however, you'd find that their religion is very similar to ours* », John Ford dans Peter Bogdanovich, *John Ford* [1967], University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1978, p. 94-95.

Et si les Cheyennes sont traqués par l'armée américaine dans le film de Ford pour être « enterrés » à nouveau dans les réserves, on a l'impression de voir dans les morts-vivants un retour des exclus sous la forme du monstrueux dans l'image cinématographique, d'autant que la marche des Cheyennes qui ouvrait le film de Ford est lente, lasse et fatiguée : des Indiens affamés, à la tête baissée, qui proviennent du fond de l'image en masse dispersée avant de fuir. [Fig. 41]. Le sujet universel – WASP (*White Anglo Saxon Protestant*) –, héros classique des films, se découvre à ce moment de l'histoire un mal intérieur et *ventriloque*¹⁹⁴, c'est-à-dire qui s'exprime par le corps (spasmes, tics et tocs déjà évoqués avec Chaplin) plutôt que par la conscience. Il est l'expression d'une malveillance bien pensée et travaillée : la schizophrénie de l'Américain moyen Norman Bates dans *Psychose*, qui est celle du fin fond de l'Amérique ; le bébé maléfique que porte Rosemary dans l'immeuble bourgeois de *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski) ; le démon (ou les pulsions d'émancipation, ou encore la sexualité, ou la pression sociale, on ne saura jamais vraiment, et sans doute peu importe) qui habite Regan, fille de riche dans *L'Exorciste* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin) ; la sauvagerie inconsciente du col blanc qui explose dans *Duel* (1971, Steven Spielberg) et évidemment le mort-vivant de *La Nuit des morts-vivants*, être postmoderne totalement en état de choc, coupé du monde, dont seul le corps est présent. À bas la conscience, c'est le mal qui parle avec les tripes. « Le statut de maître du sujet universel (comprenez mâle, blanc, aisé, hétérosexuel) se détériore... »¹⁹⁵. Se détériore et intériorise l'envie destructrice qui flotte dans l'air et qui déborde dans le réel : le cinéma fantastique et horrifique serait un retour du refoulé, écrit en 1978 le critique américain Robin Wood¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Pour reprendre le terme de Baudrillard dans *Le Mal ventriloque* sur lequel nous reviendrons, texte publié dans Jean Baudrillard, *Carnaval et Cannibale* [2004], Éditions de L'Herne, coll. « Carnets », Paris, 2008.

¹⁹⁵ Isabel Cristina Pinedo, *Recreational Terror: Women and the Pleasure of Horror Film Viewing*, State University of New York Press, Albany, 1997, p. 11, cité dans Frank Lafond, *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne* (dir. Frank Lafond), Éditions du CÉFAL, coll. « Essai critique », Liège, 2003, p. 9.

¹⁹⁶ « L'effet et la fascination des films fantastiques passent essentiellement par la réalisation de notre souhait cauchemardesque de pulvériser les normes qui nous oppressent et que notre conditionnement moral nous apprend à révéler. », Robin Wood, « Le Retour du refoulé », *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne, op. cit.*, p. 19. Le texte a été publié dans une première version en juillet/août 1978 dans la revue *Film Comment*.

Du méchant sorcier européen (*White Zombie*) ; des extraterrestres belliqueux de *La Guerre des mondes* de Byron Haskins (*The War of the Worlds*, 1953) ; de *Dracula* – encore un Européen – (1931, Tod Browning) à la famille américaine de *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974, Tobe Hooper) ; aux *rednecks*, ces Américains en dégénérescence comme ceux de *Délivrance* (*Deliverance*, 1972, John Boorman) ; au chauffeur new-yorkais de *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese), il y a eu une translation de ce que l'on peut désigner comme mal – le mal conçu comme puissance, alternative au bien, altérité. Et l'on peut dire que le zombie a été peut-être l'agent bouleversant, le chaînon manquant, entre le mal comme altérité radicale et ce que l'on pourrait appeler le mal intérieur (à la Nation, au champ et au corps).



Fig. 41 : *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964)

1. Les racines du mal

« L'Amérique n'a jamais été innocente. »¹⁹⁷

a. La frontière

Spencer Tracy, narrateur de la « reconstitution » de l'histoire américaine en format ultra-panoramique cinérama¹⁹⁸, *La Conquête de l'Ouest* (*How the West Was Won*, 1962, John

¹⁹⁷ James Ellroy, *American Tabloid* [1995], trad. Freddy Michalski, Éditions Payot & Rivages, coll. « Noir », Paris, 2012, p. 9.

¹⁹⁸ Le cinérama est un format ultra-panoramique inventé en 1952 nécessitant trois caméras pour filmer et trois projecteurs qui resynchronisent l'image sur un écran courbé à 146° pour augmenter l'immersion du spectateur.

Ford, Henri Hathaway et George Marshall) commente ainsi le travelling aérien sur le paysage qui ouvre le film (ce sont les premiers mots du film) : « Cette terre a aujourd'hui un nom, ces montagnes et ces vallées figurent sur les cartes. Mais, ces vallées, ces montagnes, cette terre, il a fallu les conquérir, les conquérir sur la nature, sur l'homme primitif »¹⁹⁹. Une question de conquête de l'espace que le cinéma n'a cessé, un temps, de réhabiliter. Ce à quoi répond en quelque sorte Jean Baudrillard en disant que « le travelling cinématographique [...] d'une certaine façon met fin à la disparition des Indiens, en les ressuscitant comme figurants. »²⁰⁰ Ce que dit Baudrillard, c'est que l'histoire du pays s'est construite en même temps que (et sur) sa mythologie. Le mouvement du travelling efface l'histoire et réécrit le mythe. « Plus Indien que les Indiens eux-mêmes, sauf par le sang »²⁰¹ dit la voix à propos des nouveaux « hommes blancs ». Et quand Tracy dit à propos de Dewitt Clinton, gouverneur américain qui fit construire le canal Erie : « Et en bon Américain, il transforma son rêve en réalité »²⁰², on peut presque y voir un aveu : le désir de réécrire comme on voudrait que cela soit, « *how it came to be* ». C'est le mythe de la frontière que le western a souvent illustré, ressassé, analysé et repensé. La frontière toujours repoussée plus loin par la conquête de l'Ouest, entre le civilisé (les Blancs, le cowboy, le *farmer*, le bien) et le sauvage (l'Indien, le primitif, le mal). Bref entre « Je » et « l'Autre ». Cette question fondamentale de la mythologie américaine se retrouve donc dans le médium le plus créateur de mythologies, le cinéma, lieu de la fiction (et la mythologie est une fiction). Médium le plus populaire, le cinéma n'a pas cessé de s'approprier la question de la frontière comme une question fondamentale du rapport au visible, et de fait il lie politique et esthétique. Il trace la frontière entre *dans* l'image, et *en dehors* de l'image. Et dans le récit, entre ceux qui sont dans l'image, et ceux qui sont dehors, qui en sont exclus. « La Frontière, expression géographique et historique de la toute fin du XIX^e siècle, désigne une ligne de peuplements à même le territoire américain, une frontière mobile à l'intérieur des frontières de l'État-nation, un mouvement d'est en ouest par "faim de terre" et soif de liberté, un recul continu des terres "vierges", une zone de contact entre

¹⁹⁹ « *This land has a name today, and is marked on maps. But, the names and the marks and the maps all had to be won, won from nature and from primitive man.* »

²⁰⁰ Jean Baudrillard, *Amérique* [1986], Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2005, p. 69.

²⁰¹ « *More indian than the Indians in all but blood.* »

²⁰² La citation originale est plus généraliste : « *And in the way Americans have of acting out their dreams, it came to be.* »

“civilisation” et “sauvagerie”. Par-delà le long déni d’une colonisation impitoyable (massacres d’Indiens, déportations des survivants dans des “réserves”, spoliations), la Frontière représente en réalité et dans les imaginaires autant une ligne de partage qu’une route à perte de vue, en fait une perspective »²⁰³. Dans les premiers westerns de Ford par exemple, comme la trilogie de la cavalerie : *Le Massacre du fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), *La Charge héroïque* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), *Rio Grande* (1950) ; ou dans *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939), l’Indien est une menace qui n’a pas, ou peu, sa place dans l’image. Le cadre est plutôt inféodé aux héros, et le héros est le Blanc. Paul Virilio écrit que « *Paradoxalement, c’est le cinéma qui va combler, chez les migrants, le désir d’une patrie durable et même éternelle, devenir pour eux un nouveau droit de cité.* »²⁰⁴ Et *La Conquête de l’Ouest* en est un exemple faramineux, pharaonique : trois réalisateurs renommés, une durée de presque trois heures, un casting inégalé qui convoque quasiment le tout Hollywood (de John Wayne à Lee Van Cleef en passant par James Stewart, Debbie Reynold, Gregory Peck, Richard Widmark, etc.), l’utilisation d’un format inédit pour une fiction et très coûteux, à la hauteur de la mythologie – le cinérama – nécessitant des salles adaptées, une fin qui ouvre sur le monde moderne, transformant la fiction en documentaire, légitimant le spectacle. Mais le système panoramique cinérama de *La Conquête de l’Ouest* montre ses limites : s’il permet de multiplier par trois la résolution de l’image en mettant côte à côte trois images, de montrer un espace américain unifié dans toute sa grandeur, le raccord se fait mal : l’image apparaît comme sur le point de se déchirer aux endroits où les images se rejoignent, les raccords et sutures tiennent mal (deux lignes verticales traversent l’image constamment et parfois, la colorimétrie d’une des trois images est légèrement différente²⁰⁵) **[Fig. 42]**. Autrement dit, le mythe est déjà fissuré. *La Conquête de l’Ouest* est un monument fissuré. Des interstices sont visibles, le factice, l’envers du décor se révèle. Fabriqué. Car au-delà de la frontière, prêt à déchirer la toile, le hors-champ s’impatiente.

²⁰³ Bernard Benoliel, Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA, op. cit.*, p. 116-117.

²⁰⁴ Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception, op. cit.*, p. 50. Virilio souligne en italique.

²⁰⁵ Ce que la restauration du film pour le blu-ray tend à faire disparaître grâce aux nouveaux procédés numériques.



Fig. 42 : L'espace sur le point de se fissurer : *La Conquête de l'Ouest* (*How the West Was Won*, 1962, John Ford, Henri Hathaway et George Marshall).
Le film fut projeté en mode « letterbox » et en « Smilebox »

b. Le hors-champ menaçant

Deleuze confère au début du cinéma américain d'être organique, duel du montage parallèle alterné où les groupes ne se croisent que par histoire individuelle. Un cinéma qui différencie des parties qui : « sont prises dans des rapports binaires [...]. En effet, il appartient à l'ensemble organique d'être toujours menacé ; ce dont les Noirs sont accusés dans "*Naissance d'une nation*", c'est de vouloir briser l'unité récente des États-Unis en profitant de la défaite du Sud... »²⁰⁶ Conception bourgeoise qui sépare les classes en oubliant, selon le philosophe, la vraie cause qui est l'exploitation sociale. Comme si les groupes et distinctions étaient donnés en soi et non la résultante de cette cause. Or, cette conception duelle du montage implique deux espaces cinématographiques bien définis, marqués par l'alternance successive des territoires diégétiques dans le visible, car ces deux espaces représentés ne peuvent apparaître en même temps (sauf avec la technique du *split screen* qui apparaîtra dans

²⁰⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 47-48.

les années soixante-dix). C'est le rapport entre le champ et le hors-champ. Le champ, c'est l'image dans le cadre tandis que le hors-champ « désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour [et] témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle "insiste" ou "subsiste", un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes »²⁰⁷. Le hors-champ est un lieu invisible et sauvage, au pouvoir absorbant, comme le dit la voix off dans *Les Cheyennes*, quand les lignes de communication sont coupées²⁰⁸. La dynamique entre champ et hors-champ est directement celle entre le connu et l'inconnu, de la propriété privée : dans le cinéma américain, c'est l'espace de la nation qu'il faut défendre contre ceux qui réclament le droit à la visibilité, auxquels il faut résister d'un point de vue réactionnaire. André Bazin, en faisant du western le genre par excellence du cinéma américain, associe en quelque sorte le champ à la loi et la morale, tandis que les Indiens apparaissent comme ceux qui ne peuvent ni ne veulent dompter la nature aux ordres de l'homme, et s'associent à elle en s'identifiant à ce qu'il appelle sa sauvagerie païenne. De fait, si le hors-champ est le territoire de la nature en étant celui des Indiens, nous pouvons émettre l'hypothèse que le champ est un hors-champ conquis : « L'homme chrétien blanc, au contraire, est vraiment le conquérant créateur d'un Nouveau Monde. L'herbe pousse où son cheval a passé, il vient implanter tout à la fois son ordre moral et son ordre technique, indiscutablement liés [...]. Les rapports de la morale et de la loi, qui ne sont plus pour nos vieilles civilisations qu'un sujet de baccalauréat, se sont trouvés être, il y a moins d'un siècle, la proposition vitale de la jeune Amérique. Seuls des hommes forts, rudes et courageux pouvaient conquérir ces vierges paysages. »²⁰⁹ Ainsi, l'espace cinématographique rejoue

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁸ « Brusquement en effet, les Cheyennes et leurs poursuivants se sont comme évanouis dans une des régions les plus désertiques du continent. » / « *The cheyennes and their pursuers had disappeared into the emptiness and silence of the thinly populated continent.* »

²⁰⁹ André Bazin, « Le Western ou le cinéma américain par excellence », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 223. Bazin identifie cependant un problème dans le champ, entre la loi et la morale. La loi vient suppléer la morale là où elle a du mal à s'établir, c'est-à-dire dans les avant-postes isolés de la conquête de l'Ouest. La loi est injuste car « elle prétend garantir une morale sociale ignorante des mérites individuels de ceux qui font cette société. » (p. 223) et elle a recours à des hommes qui doivent être aussi « forts et téméraires » (p. 223) que ceux qu'ils combattent, les criminels. De fait, il identifie une contradiction à la base même de la société en construction, qui est qu'entre le criminel et le représentant de la loi, peu de choses diffèrent.

l'histoire et l'espace américains en séparant par le cadre le champ conquis et le hors-champ comme espace sauvage à conquérir²¹⁰.

c. La coprésence filmique impossible

Le lieu de l'altérité : Eux (Indiens, extraterrestres, monstres, fantômes, démons), reclus dans le hors-champ. De fait : « Le hors-champ pèse, lui aussi, sur les bords de l'écran. Il joue les gardes-frontières. Il souligne les démarcations d'un enfer habité par le péché et par la mort [...]. Le hors-champ est habité par le mal »²¹¹. On retrouve là une vision du mal biblique. Selon Paul Ricœur, le mal était pour l'Église, dans sa tradition biblique d'avant les Pères grecs et latins, d'avant Saint Augustin, dans la tradition de la gnose, « une réalité quasi physique qui investit l'homme du dehors ; le mal est dehors ; il est corps, il est chose, il est monde et l'âme est tombée dedans ; cette extériorité du mal fournit tout de suite le schème d'un quelque chose, d'une substance qui infecte par contagion. »²¹² Ainsi, en retournant à l'espace cinématographique, on perçoit que le hors-champ est une menace pour la nation en train de se construire. Le rapport champ/hors-champ alterne la topographie de la conquête (attaque) et du siège (défense). Une conception que le western exploitera au mieux, notamment dans les *culter movies*. Le danger est invisible, les flèches rentrent dans le champ comme provenant d'un au-delà inaccessible, comme dans *La Chevauchée fantastique* avec cette flèche qui surgit d'un coup par le cadre de la diligence, pour se planter dans le bras du malheureux Peacock tandis que le tireur reste invisible, c'est-à-dire sans visage ni identité. Il est une manifestation.

²¹⁰ « Le cadre peut être considéré comme métonymique de l'espace américain. Et le cadrage ménage deux zones claires et exclusives : le champ (le territoire conquis) et le hors-champ (le *wilderness* comme réserve de l'altérité). », Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, *op. cit.*, p. 217.

²¹¹ Louis Seguin, *L'Espace du cinéma (Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)*, Ombres, coll. « Cinéma », Toulouse, 1999, p. 74.

²¹² Paul Ricœur, « "Le Péché originel", étude de signification », *Le Conflit des interprétations* [1969], Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », Paris, 1993, p. 268.



Fig. 43 : *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, 1915, David Wark Griffith)

L'Autre, le mal, la contagion, le Noir, l'Indien, le monstre, le mauvais double, tout cela est déjà assimilé par le cinéma américain, qui montre l'impossibilité d'une cohabitation possible dans l'image-nation entre les Noirs et les Blancs. Au mieux, la seule coprésence possible est celle de l'affrontement (donc le désir d'éradiquer l'Autre de l'image) car ils sont radicalement opposés ; au pire, on y voit l'expression d'une inexistence et d'une négation filmiques de l'Autre dès le tournage : dans *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, 1915, David Wark Griffith), les Noirs sont joués par des Blancs maquillés, comme si le Noir était un monstre représentable uniquement par l'effet spécial, littéralement un Blanc en négatif, un antihumain dont le masque empêche tout rapport à l'autre, déniait aux Noirs toute humanité et identité. Ainsi dans une scène célèbre, Flora, la petite sœur d'un des futurs fondateurs du Ku Klux Klan se tient en haut d'une falaise, un (faux) Noir s'approche d'elle les bras tendus et elle préfère se jeter dans le vide que d'être touchée par lui. Ici, le négatif est attiré par le positif. Dans la scène, le Noir est magnétiquement attiré par la sainte Blanche : le jeu de l'acteur anticipe à la fois le corps maladroit de Cesare dans *Le Cabinet du docteur Caligari* et l'animal hystérique : il se déplace par moment à quatre pattes. Mais l'héroïne préfère mettre un terme à cette attirance possible en prenant acte d'une impossibilité à partager le cadre : plutôt mourir. S'il faut maquiller un être humain pour en faire un Noir, c'est que le Noir n'est pas humain, mais une négation d'humanité comme dans « le rapport des Grecs au "Barbare", tous les cas où l'on dénie à l'autre justement les qualités générales que l'on ressent comme véritablement et exclusivement humaines. [...] La relation à lui est une non-relation. »²¹³ Le vrai Noir est interdit de présence filmique, il est ce monstre venu d'ailleurs, un Africain. Le Noir imaginaire de *Naissance d'une nation* est simplement un agent pathogène qui vient contaminer le champ de son inhumanité, anticipant déjà les films

²¹³ Georg Simmel, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* [1908], trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 1999, p. 667.

de zombies à venir [Fig. 44]. À ce titre, la séquence de la course-poursuite entre Flora et Gus le soldat noir est la scène originelle de tous les films de zombies : une figure défigurée par le maquillage, qui titube, trébuche mais continue d'avancer pour la « dévorer ». Il faut ainsi les repousser dans l'invisible, les refouler et leur dénier tout héritage, hantise ou deuil (effacer toute trace d'existence comme dans une scène de crime). Le hors-champ, en tant que « champ de l'Autre »²¹⁴ comme l'écrit Bonitzer, permet de réaffirmer la nation comme ensemble soudé. Et c'est contre ce maquillage que résonneront les maquillages des films de zombies, comme ceux de George Romero. Dans *Zombie*, par exemple, les maquillages de Tom Savini éclaircissent les teints, palissent la couleur de peau des Blancs comme des Noirs, comme des Hispaniques, etc. Les morts-vivants tendent vers le fade, un gris très pâle et neutre qui renverse les maquillages des Noirs et les valeurs du début du cinéma. Ce n'est plus un antagoniste, qui s'exprime par le contraste extrême entre le noir et le blanc, qui fait peur à la nation mais une homogénéisation terne et vide. Ce n'est plus la naissance d'une nation mais sa déchéance moderne que rejoue le cinéma dans les années soixante-dix.



Fig. 44 : *Naissance d'une nation* :
L'invasion d'une maison sudiste par des acteurs maquillés de noir



Fig. 45 : *Zombie* : les maquillages qui éclaircissent

²¹⁴ Pascal Bonitzer, *Le Regard et la Voix, op. cit.*, p. 29.

d. Un *parergon* insatisfait

Si les notions de champ et de hors-champ sont immuables, les occurrences sont variables selon la manière de les mettre en scène. Quand Ford fait un travelling par exemple, c'est pour donner de l'espace au cadre, le hors-champ ici renforce la puissance du champ, il « rajoute de l'espace à l'espace »²¹⁵ dit Deleuze. C'est la logique bazinienne du cache, le cadre est comme une fenêtre ouverte sur le monde. Mais le hors-champ classique agit aussi comme un tapis sous lequel on cache honteusement la poussière et la misère, le « secret derrière la porte sur quoi se fonde le suspens pour fonctionner comme tel »²¹⁶. Bonitzer en fait l'espace de la mort que le gros plan permet de réaliser par l'horreur (que ce soit un cadavre, du sang ou un visage horrible, écrit-il). Et si les Indiens ou les Noirs sont désignés comme une altérité absolue, les morts sont des connus qui ont changé de statut. Il faut s'en débarrasser. C'est la vision hygiéniste du cinéma classique, qui expulse hors de lui ce qu'il ne peut supporter. Le champ, remarque Jean-Baptiste Thoret²¹⁷, se débarrasse des encombrants, des déchets, dans le hors-champ, dans une décharge que l'on ne veut pas voir (la poubelle est en effet ce formidable outil d'abstraction : on jette, on ferme, on met sur le trottoir et comme par magie, elle nous revient vide). Les zombies du cinéma classique, entassés hors du cadre, surgissent comme par apnée dans l'image, avant de retourner dans l'ombre, dans l'invisible. Dans *Zombies of Mora Tau* (1957, Edward L. Cahn), les zombies habitent sous la surface de l'eau, au fond de l'océan pour garder une épave. C'est dans l'opacité et la latence des profondeurs de l'océan que les humains découvrent que les morts attendent au fond. Dans *Revenge of the Zombies* (1943, Steve Sekely), c'est dans les marécages, tandis que dans *Ouanga* (1936, George Terwilliger), c'est de la véritable nuit qu'ils surgissent [Fig. 46]. Dans *Bowery at Midnight* (1942, Wallace Fox), un film de la Monogram, c'est tout un cinéma géologique fait de couches et de strates que le cinéaste met en place : dans une cave mystérieuse, sous un refuge pour sans-abri, un tenancier fou a disposé un cimetière de fortune où sont enterrées ses victimes anonymes. Mais sous cette cave s'en trouve une deuxième qui, elle, abrite les morts-

²¹⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 30.

²¹⁶ Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle. Essai sur le réalisme au cinéma* [1982], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1999, p. 25.

²¹⁷ « [Le champ] règle ses problèmes de digestion », Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 294.

vivants²¹⁸, signifiant la fausseté dudit cimetière dont seul le savant connaît le secret. Relégués hors-champ, laissés à la marge, les morts-vivants ne sont visibles que quelques secondes, à la fin du film, et ce qui est le génie de la scène, seulement par l'entrouverture de la trappe par laquelle descend Béla Lugosi, qui finira tué par les morts-vivants qui se jettent sur lui [Fig. 47]. L'image cinématographique s'ouvre dans une mise en abîme sur l'espace des morts. Les zombies absorbent visuellement la victime, la faisant disparaître sous leur masse compacte. La séquence de ce film est la parfaite illustration d'une présence sourde dans le cinéma américain. C'est aussi buñuelien avant l'heure, puisque le dispositif spatial est psychanalytique. Comme le grenier en désordre de la maison de *Tourments* (*Él*, 1953, Luis Buñuel), la cave est la partie enfouie d'un système psychique et social en pourrissement (dans *Tourments*, le grenier mal rangé est la métaphore de l'inconscient du héros). C'est ce secret derrière la porte, dont ici l'entrouverture agit comme un repoussoir, et donne l'impression de voir ce qui est derrière, ce qui ne devrait pas être vu. Le hors-champ se laisse ici entrapercevoir²¹⁹ et de fait change de statut, il se greffe au champ et le contamine de son horreur. Le hors-champ écrit Louis Seguin est un *parergon*. Il cite pour cela Derrida qui, évoquant le cadre en peinture, définit le *parergon* comme complexe, dehors mais en même temps agissant sur le dedans, un peu dedans. Il y a un manque d'où l'idée, pour le critique de cinéma que « le hors-champ, en quelque sorte, appartient à l'insatisfaction »²²⁰. Une insatisfaction qui gronde, qui fait pression et qui se manifeste, dans le cinéma classique américain, par le passage de l'un à l'autre, les entrouvertures, les portes, les bras tendus à travers les fenêtres, à travers les grilles. Par les surgissements.

²¹⁸ Le film étant assez confus, en raison d'un remontage du fait de sa violence, on ne sait plus trop s'il retourne de morts-vivants ou d'autre chose. À mon avis oui, car le héros se fait tuer par Lugosi, et revient en mort-vivant dans la cave. Mais, magie de la confusion, dans l'épilogue, on le voit en plein rétablissement dans son lit, comme si de rien n'était, comme s'il n'avait été qu'hypnotisé. Pourtant, il est bien mort entre temps.

²¹⁹ J'avancerai l'idée contradictoire que le hors-champ peut être représenté dans le champ sous certaines conditions. Une contradiction pour donner l'idée du hors-champ : par exemple ici laisser l'entrouverture de la porte donne l'impression de voir ce qui est derrière, ce qui ne devrait pas être vu. Nous reviendrons sur cette question fondamentale pour cette thèse dans le chapitre IV.

²²⁰ Louis Seguin, *L'Espace du cinéma (Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)*, op. cit., p. 101.



Fig. 46 : Surgir de l'ombre : *Ouanga* (1936, George Terwilliger)



Fig. 47 : *Bowery at Midnight* (1942, Wallace Fox) :
sous la surface, hors-champ, les morts attendent



Fig. 48 : Karim Charredib, *It's an Atrocious Life #1*, 2011, tirage numérique, 40 x 50 cm.
Série *Event Horizon*

2. Déraciner le mal

« [...] toute sensation appartient à un certain *champ*. Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles, qu'ils sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part ; c'est donc dire que la vision est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non visibles. »²²¹

a. *They Laugh* : les décadrés

Avant les années soixante, les morts sont encore des décadrés. Je me suis inspiré de cette philosophie pour réaliser *They Laugh*. Dans cette vidéo, plusieurs personnages, jamais réunis, sont détournés de leurs occupations quotidiennes par des rires venant de nulle part. C'est bien un mal provenant d'un hors-champ invisible qui se manifeste là. J'ai tourné certaines séquences avec un objectif anamorphique (de la marque Kowa) qui multiplie par deux les

²²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1992, p. 250-251.

informations latérales enregistrées en comprimant l'image horizontalement. Et sur les capteurs numériques d'aujourd'hui qui sont au format 16/9, ces objectifs, créés dans les années soixante-dix pour les caméras de cinéma au format plus proche du 4/3, permettent d'obtenir un format très panoramique proche du 3 : 1, là où le format cinémascope fait environ 2.40 : 1. C'est-à-dire que l'image est trois fois plus large que haute. Si j'ai privilégié ce format, c'est pour laisser de la place à l'espace, pour que les personnages mettent du temps à traverser l'écran. Mes personnages passent du temps à contempler, ici ils scrutent le ciel, là les coins, les murs pour savoir d'où proviennent les rires. Je voulais donner l'idée que ces rires traversent ces grands espaces comme un souffle. Ces rires font bien sûr référence au rire des sitcoms, un rire mécanique et invisible, excessif dans sa répétition, redondant.

Ce qui m'a toujours étonné en regardant les personnages de sitcom, c'est : comment peuvent-ils supporter cette sensation d'étouffement que doivent produire ces rires chez eux ? Et pourquoi ne fuient-ils pas leur maison qui semble hantée, habitée par des esprits moqueurs ? Les rires assiègent l'univers domestique. Entre Fort Apache et Amityville, deux lieux historiques et deux films. Deux tensions contradictoires aussi : le mal dehors et le mal dedans. Le système de production n'est pas étranger à ces tensions. Les sitcoms, « *situation comedies* », sont tournées à l'origine en public. Les plateaux (décor du jardin, de la cuisine, du salon) sont autant de petites saynètes de théâtre devant lesquelles se placent plusieurs caméras (en général trois, une par personnage pour cadrer les *reaction shots*, et une pour le plan d'ensemble : c'est le « *three-headed monster* » développé par Karl Freund²²²) et, derrière elles, les spectateurs. Tournage en direct, les rires sont donc authentiques. Mais la difficulté de production a incité à rajouter pour certaines sitcoms des rires enregistrés préalablement. C'est la découverte du pouvoir de la postproduction. D'abord pour rééquilibrer des gags qui ne fonctionnent pas comme il faudrait, puis pour faire des économies dans une industrie de plus en plus coûteuse. Les faux rires permettent de tourner plus facilement, de se libérer du carcan du studio télé pour se calquer un peu plus sur la grammaire du cinéma tout en gardant avec ce subterfuge dont personne n'est dupe cette sensation de « théâtre authentique ». Ainsi, libérées du public, les sitcoms peuvent filmer dehors, n'utiliser qu'une seule caméra au lieu de plusieurs et tourner les séquences autant de

²²² Brett Mills, *The Sitcom*, Edinburgh University Press, coll. « *TV Genres* », Edinburgh, 2009, p. 39.

fois qu'il faut d'angles de vue (c'est par exemple le cas dans *Papa Schultz*²²³), ou intégrer des effets spéciaux comme dans *Ma sorcière bien-aimée* (*Bewitched*, 1964-1972, Sol Saks).

Reste que ces rires enregistrés sont une doxa autoritariste qui nous dit quoi faire (rire, applaudir ou être ému) et quand. Ces rires forcés jouent sur le phénomène de contagion (le rire des spectateurs provoque le rire des téléspectateurs). Le rire est cruel, Bergson en fait une punition qui redresse socialement celui qui s'écarte des normes, qui se « distrait de la vie » pour reprendre sa belle expression. Car « Il faut que chacun de ses membres reste attentif à ce qui l'environne, se modèle sur l'entourage, évite enfin de s'enfermer dans son caractère ainsi que dans une tour d'ivoire. Et c'est pourquoi [la société] fait planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutée. Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale. »²²⁴ Les rires mécaniques dans *They Laugh* sont décalés, plus proches de l'inquiétante étrangeté que du rire complice, ce qui reproduit la sensation issue de l'utilisation excessive des rires enregistrés qui semblent parfois se transformer en une foule invisible devenue folle, enragée, menace hors-champ qui cible les futures victimes, guette la chute, puis les mitraille de ce rire schématique et programmé.

Si les rires enregistrés sont là pour accentuer un gag, ici les rires se moquent de situations non comiques. Contraste donc, entre l'image et la bande-son qui ouvre, nous le verrons plus tard, sur la dimension fantastique. Les rires cernent l'image. Ils rient même quand ce n'est pas drôle. Du rire au tragique, au nul et au néant : « En un sens, le rire est une sorte d'expression "verbale" entropique. »²²⁵ écrit Robert Smithson. Dans la séquence finale, la caméra suit le regard d'un des personnages et monte dans un mouvement panoramique vers le ciel, avant de redescendre sur terre dans le mouvement inverse, dans un autre lieu, un cimetière. Les rires sont amplifiés, la caméra navigue entre les tombes, avant de descendre sous terre pour filmer

²²³ *Hogan's Heroes*, 1965-1971, Bernard Fein, Albert S. Ruddy. Notons qu'aujourd'hui, des sitcoms sont encore tournées en public, mais en adoucissant en postproduction si nécessaire. Il existe aussi de nombreuses sitcoms sans aucun rire, ni réel, ni factice, comme *Malcom* (*Malcom in the Middle*, 2000-2006, Linwood Boomer).

²²⁴ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 1991, p. 103.

²²⁵ Robert Smithson, « L'Entropie et les nouveaux monuments » [1966], *Le Paysage entropique 1960/1973*, Musée de Marseille/Réunion des Musées nationaux, Marseille/Paris, 1994, p. 166.

des cadavres en décomposition en train de s'esclaffer, à en mourir de rire. Les ricanements, la chute, le mal présent.



Fig. 49 : Karim Charredib, *They Laugh*, 2011, vidéo HD, couleur, son, env. 6 mn.

Cette partie de la vidéo s'inscrit dans la configuration du cinéma de genre. Le caractère contemplatif de la première partie disparaît totalement et on donne une explication évidente du phénomène : les morts rient du fond de leur tombe. Et là où les personnages regardent le ciel pensant identifier l'origine de ces rires là-bas, loin d'ici, derrière l'horizon, le mouvement de caméra ascendant/descendant qui joint les deux plans annonce qu'en fait, les rires viennent du dedans de la terre, de la terre, qui se nourrit de la mort, du plus profond du sol, du plus profond du ventre, rejoignant la fin de *Bowery at Midnight* où, en plaçant les morts-vivants sous les fondations du champ, en plaçant le hors-champ sous le champ, le réalisateur fait du mal la possible source nutritionnelle du champ : « Le noir liquide des cadavres va irriguer la terre, et la graine germera, et la sève montera dans la plante, et le printemps refleurira. Ainsi la terre de la mort, celle des champs de bataille, spongieuse de sang, pilonnée de bombes, noircie de napalm, celle des charniers qui marquent la régression de l'*homo demens* vers la nuit des temps, celle qui s'est couverte des cendres de la "solution

finale"... Toutes les hontes de l'humanité, elles les a bues, tous les massacres, elle en a profité, indifférente bien sûr, et mythiquement destinée aux craquements futurs de la Résurrection des corps. »²²⁶

b. Le champ consanguin et la survivance

Résumons, quitte à simplifier : souvent dans les westerns dits classiques, le champ s'étend avec la ruée vers l'Ouest, et propage avec lui la démocratie. La caméra suit le héros, et cadre une situation. Le cinéma offre ainsi une représentation du monde idyllique où l'homme vit en osmose avec son environnement (qui lui est donné par la Nature, Dieu, et qu'il sait transformer par la technique), qu'une catastrophe venant d'ailleurs (un monstre, des « sauvages » ou autre) vient troubler. Ici le hors-champ ne vient finalement que renforcer la suprématie du champ. Que ce soit dans les westerns ou dans les films d'horreur, la catastrophe (la menace des Indiens, des hors-la-loi aussi bien qu'une météorite ou des Martiens) permet aux personnages de faire fi de leur différence, pour se ressouder en une belle humanité comme le dit Serge Daney dans sa critique de *La Nuit des morts-vivants*²²⁷. C'est en cela que le hors-champ est soumis au champ puisqu'au final, il n'est là que pour être défait et le renforcer. Le cinéma essaiera même de réintégrer le hors-champ pour réparer le mythe de l'histoire américaine, comme on l'a vu chez Ford. *La Prisonnière du désert* (notons comment les Indiens sont assimilés à un territoire dans la traduction française), malgré la suspicion du personnage interprété par John Wayne, a amorcé un début de doute. Les cowboys vont voir ce qu'il se passe de l'autre côté. La prisonnière porte en elle les deux pôles : est-elle encore Blanche ? Indienne ? Les deux ? En tout cas elle porte l'idée d'une abolition de la frontière par le métissage. *The Searchers*, en passant la frontière, tombent en quelque sorte sur leur propre image (avec déjà, l'héritage culturel que porte la prisonnière du désert) : « Ford prêtera davantage attention au négatif de la conquête et se souciera toujours

²²⁶ René Passeron, « La Terre. Notes poétiques sur un interconcept », *Recherches poétiques* n° 2, « Faire et défaire le paysage », printemps/été 1995, p. 11.

²²⁷ « [...] là comme ailleurs, l'apocalypse décevait car les hommes, assez débiles pour la mériter, étaient aussi assez sages pour l'enrayer, lui opposant un front uni d'où, toute différence étant provisoirement tue, un sentiment proprement bouleversant de l'humain se faisait jour. De l'humain en tant que tel, c'est-à-dire en tant que non-monstrueux. », Serge Daney, « *Night of the Living Dead* », *Cahiers du cinéma* n° 219, avril 1970, p. 65.

plus d'intégrer l'envers à l'endroit. Mais là encore, l'hypothèse d'une généalogie entre l'un et l'autre (*Les Deux cavaliers*, *La Prisonnière du désert*) sera aussitôt ramenée à la question de la possibilité de leur coprésence dans le champ (en d'autres termes : est-ce que ça marche ? Est-ce qu'ainsi l'histoire tient ?) »²²⁸. Dans les années soixante-dix Tobe Hooper, John Boorman ou Walter Hill semblent répondre par la négative en substituant aux Indiens, comme menace cachée, l'Amérique *white trash*, prenant acte de la disparition des natifs. Les monstres de l'Amérique, la violence et l'injustice non-exacerbées, hantent son fond primitif et s'incarnent dans l'horreur des *rednecks*, une survivance grotesque du naturalisme de l'image-pulsion dont Deleuze fait le cinéma de la dégradation, dégradation de l'espèce humaine qui trouve ses origines dans les films de Buñuel et de Stroheim, où les hommes se comportent comme des animaux²²⁹. Le projet politique ici est de ressouder par la force cette généalogie rompue en deux branches, qui montre les oubliés du fin fond de l'Amérique profonde et primitive s'attaquer au citoyen urbain et amnésique des horreurs sur lesquelles est bâtie la nation, amnésique et tout engourdi dans les joies du capitalisme civilisé : « Notre pays, le plus riche au monde, est sans doute celui qui a le moins de mémoire. »²³⁰ Resurgissement, que ce soient les *rednecks* de l'ouest : Texas (*Massacre à la tronçonneuse*), Californie (*Ruckus*, 1981, Max Kleven), Géorgie (*Délivrance*) ; de l'est : Upstate New York avec *Œil pour œil* (*I Spit on Your Grave*, 1978, Meir Zarchi) ou les Cajuns des Bayous de Louisiane (*Sans retour* [*Southern Comfort*, 1981, Walter Hill]) ou encore les mutants dégénérés d'un désert californien (*La Colline a des yeux* [*The Hills Have Eyes*, 1977, Wes

²²⁸ François Ramone, « L'Ange et la pourriture », *Why Not ? Sur le cinéma américain*, op. cit., p. 25.

²²⁹ « Chez les pauvres ou chez les riches, les pulsions ont le même but et le même destin : mettre en morceaux, arracher les morceaux, accumuler les déchets, constituer le grand champ d'ordures, et se réunir toutes dans une seule et même pulsion de mort. [...] Buñuel ajoute encore ceci : ce ne sont pas seulement les pauvres et les riches qui participent à la même œuvre de dégradation, ce sont aussi les hommes de bien, et les saints hommes. Car eux aussi prolifèrent sur les déchets, et restent collés aux morceaux qu'ils emportent. C'est pourquoi les cycles de Buñuel ne constituent pas moins une dégradation généralisée que l'entropie de Stroheim. Bête de proie ou parasite, tout le monde est les deux à la fois. », Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 182. « l'image-pulsion, c'est-à-dire [...] cette violence statique du personnage qui n'a pour issue dans le milieu dérivé qu'un retournement contre soi, un devenir qui le mène à la disparition comme à l'assomption la plus bouleversante » (p. 194).

²³⁰ Studs Terkel, *Hard Times – Histoires orales de la Grande Dépression* [1970], Éditions Amsterdam, Paris, 2009, cité dans Bernard Benoliel, Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, USA*, op. cit., p. 53.

Craven]), le routier sauvage qui hante les grandes routes américaines (*Duel*), les vampires *southern* d'*Aux frontières de l'aube* (*Near Dark*, 1987, Kathryn Bigelow), etc. Cette redécouverte va estomper l'idée d'un mal venu d'ailleurs. Si le mal n'existe pas dans un ailleurs (il n'y a plus d'Indiens hormis dans les musées à ciel ouvert que sont les réserves), par un retournement du regard, il s'intériorise. La périphérie de l'image cinématographique laisse la place au centre et le cinéma américain tourne en rond dans son propre cercle et environnement : le WASP renoue par le choc avec l'Américain primitif, ce cousin bâtard qu'il redécouvre et le *road movie*, forme principale du nouvel Hollywood, est souvent un cinéma de la boucle où les héros retournent au point de départ. Un doute, puis un lent mais inexorable déplacement qui approfondit l'ambivalence motrice de la diligence de *La Chevauchée fantastique*. Une boucle sans fin, plutôt, car le *redneck* est la conséquence dégénérée d'un champ excluant l'Autre au point de ne se reproduire qu'avec lui-même. Il tourne sur lui-même et recrée là un nouveau territoire sauvage, un nouveau « hors-champ » consanguin à l'intérieur même du champ, de la nation : les héros des films cités sont surpris de découvrir ces « autres » Américains qui étaient toujours déjà là, à ciel ouvert, à la vue de tous. Et dans cette horreur, des symptômes surgissent, entre hantise (malédiction de ceux que l'on a tués) et héritage (le legs des ancêtres conquérants) : les Indiens sont toujours là quelque part : les mutants de *La Colline a des yeux* portent des vêtements en peau de bêtes, des colliers faits d'ossements comme des réminiscences dégénérées des habits indiens ; il y a aussi les canoés des chasseurs cajuns de *Sans retour* ; le totem immonde qui ouvre *Massacre à la tronçonneuse* et les personnages de la famille qui décorent leur maison de peaux de bête tendues, de plumes et autres petites constructions en bois²³¹ ; dans *Apocalypse Now*, « le village perdu dans la jungle est habité d'hommes sauvages, armés d'arcs et de flèches, habillés en Indiens [...] l'ennemi des origines »²³² note Anne-Marie Bidaud. Il y a aussi le

²³¹ Notons que la famille de *Massacre à la tronçonneuse* évoque aussi tout autant la famille de hippies monstrueux de Charles Manson que les fantômes des abattoirs fermés de Chicago (l'atelier de Leatherface plein de crochets suspendus qui attendent là la rare viande qui tombe en panne sur la route).

²³² Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie*, Masson, coll. « Langue et civilisation anglo-américaines », Paris/Milan/Barcelone, 1994, p. 214. Serge Daney dans son analyse de *Rambo* dit bien que « Si *Rambo* était un western, Rambo serait un Indien. Pas l'Indien vaincu des films de De Mille mais l'Indien en colère revenu défier ses ex-vainqueurs que le Vietnam a vaincus. [...] *Rambo* n'a pas besoin de scénario parce que Rambo est son scénario, c'est-à-dire sa mémoire. Mémoire récente du trauma vietnamien, mémoire ancienne du génocide indien, mémoire toute simple du peuple américain en tant qu'il ne doit pas

héros de *Taxi Driver*, Travis Bickle, symbole terminal d'une désolidarité nationale dans ce qu'il reste d'une Amérique en proie au doute et à la violence (meurtre de John et Robert Kennedy en 1963 et 1968, de Malcom X en 1965 et de Martin Luther King en 1968, émeutes de Watts à Los Angeles en 1965 et de Stonewall à New York en 1969, sur fond de guerre du Viêtnam), ne serait-ce que par son apparence, collage monstrueux de toutes les horreurs de l'histoire américaine : veste militaire pour le Viêtnam, coupe iroquoise qui évoque le massacre des Indiens, badge promotionnel « *We are the people* » d'une quelconque campagne présidentielle qui fait penser à la faillite de la démocratie américaine et enfin, bien sûr, le 44 magnum (le droit du port d'arme, héritage des grands espaces où la loi ne peut tout contrôler).

Les Indiens au cinéma sont des revenants grimés (encore le maquillage), des stéréotypes caractérisés par ce que Natasha et Ralph Friar appellent *The Instant Indian Kit*²³³ : coiffes et bandeaux munis de plumes, peintures sur le visage, vêtements frangés, tomahawks, etc.



Fig. 50 : *Sans retour* (*Southern Comfort*, 1981, Walter Hill)

Fig. 51 : *Délivrance* (*Deliverance*, 1972, John Boorman)



Fig. 52 : *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974, Tobe Hooper)

Fig. 53 : *La Colline a des yeux* (*The Hills Have Eyes*, 1977, Wes Craven)

oublier qu'il est aussi un peuple guerrier. », Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*, dialogue avec Philippe Roger, Aléas Éditeur, Lyon, 1991, p. 30.

²³³ Natasha et Ralph Friar, *The Only Good Indian: The Hollywood Gospel*, Drama Book Specialists, New York, 1972, p. 223.

« Le mal est *déjà là* [...] Cela a déjà eu lieu »²³⁴ écrit Paul Ricœur. L'Amérique est une habitation hantée construite sur un cimetière indien – une configuration exploitée sans métaphore ni fioritures dans le film *Poltergeist* (1982, Tobe Hooper) –, une gigantesque fosse oubliée des mémoires (parmi d'autres), expurgée de la nouvelle mythologie américaine. Oublié de l'Histoire, L'Indien, par son appellation erronée même, n'a apparemment plus sa place sur le continent. Ainsi le champ porte le positif et le négatif de la loi et de la morale et les rapports champ/hors-champ du nouveau cinéma d'horreur contaminent tous les genres du cinéma américain, en mettant à mal le mythe de la frontière comme limite entre le bien et le mal.

Et dans les années soixante-dix, la caméra change de camp : entre *La Chevauchée fantastique* et *La Colline a des yeux*, si la situation semble la même, le siège – dans le premier, une diligence est attaquée par des Indiens, dans le second, une caravane est assiégée par les mutants –, on change de point de vue. On passe d'un territoire qui est à conquérir, en devenir, point de vue de l'envahisseur qui projette du centre (le centre comme la diligence de *La Chevauchée fantastique*, ou plutôt le segment : la direction de la diligence) à un territoire ruiné, conquis, du passé, point de vue du possesseur qui rejette (l'étendue excentrée, la marge qui encercle car les mutants possèdent le terrain). Dans la mise en scène de *La Colline a des yeux*, c'est la caméra qui prend le point de vue du mal. Elle tourne autour de la caravane comme un prédateur (de même dans *Délivrance* quand la caméra observe les héros, cachée derrière les feuillages). On voit à travers le regard des tueurs au loin (tous les plans où l'on observe la caravane de loin, à travers les jumelles, etc.). La voix qui parle sur ces images est celle de la caméra. L'intériorisation du mal correspond aussi au retournement de la caméra vers l'intérieur de la nation, vers le centre de l'image.

²³⁴ Paul Ricœur, « “Le Pêché originel”, étude de signification », *Le Conflit des interprétations, op. cit.*, p. 280. À propos du péché originel, du mal : « Chacun de nous aussi le trouve, le trouve déjà là, en lui, hors de lui, avant lui ». C'est l'héritage, dit Ricœur.

C. POLLUER L'IMAGE : *EVENT HORIZON*

« “Ces damnés de la terre”, ces gens les plus faibles sur lesquels pèse tout le poids du système existent partout : ce sont des peuples entiers ; ils n’ont en fait rien d’autre à perdre que leur vie en se soulevant contre le système dominant. »²³⁵

« Les responsables des vagues de violence qui ravagent le pays ne sont pas techniquement vivants. »²³⁶



Fig. 54 : Karim Charredib, *And Beyond the Infinite #1*, 2010, tirage numérique, 50 x 106 cm.
Série *Event Horizon*

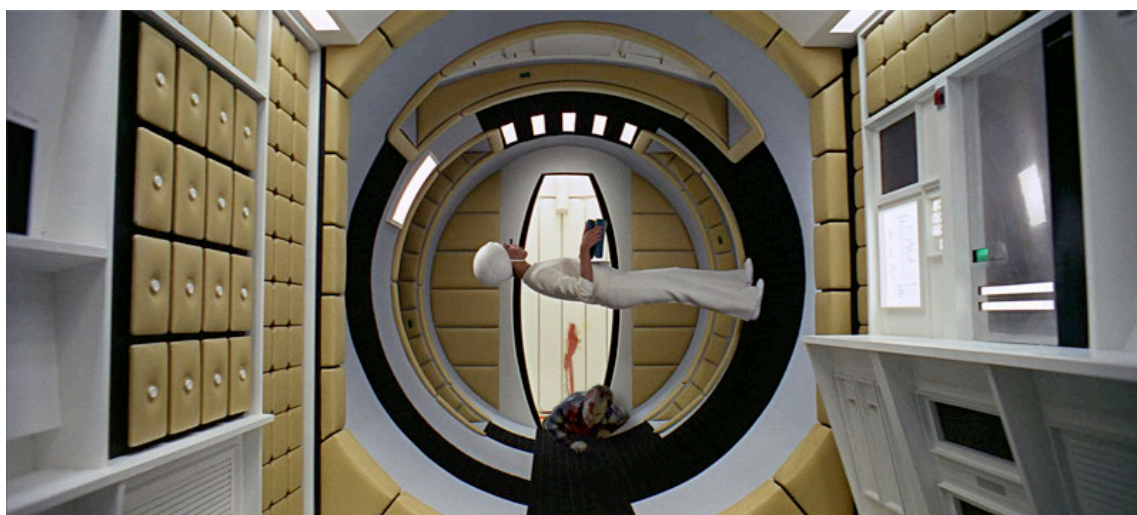


Fig. 55 : Karim Charredib, *And Beyond the Infinite #2*, 2010, tirage numérique, 50 x 106 cm.
Série *Event Horizon*

²³⁵ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, op. cit., p. 12. Il fait référence à l'ouvrage de Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, publié en 1961.

²³⁶ Commentaire d'un journaliste dans la récente série *Dead Set* (2008, Charlie Brooker).



Fig. 56 : Karim Charredib, *And Beyond the Infinite #3*, 2010, tirage numérique, 50 x 106 cm.
Série *Event Horizon*

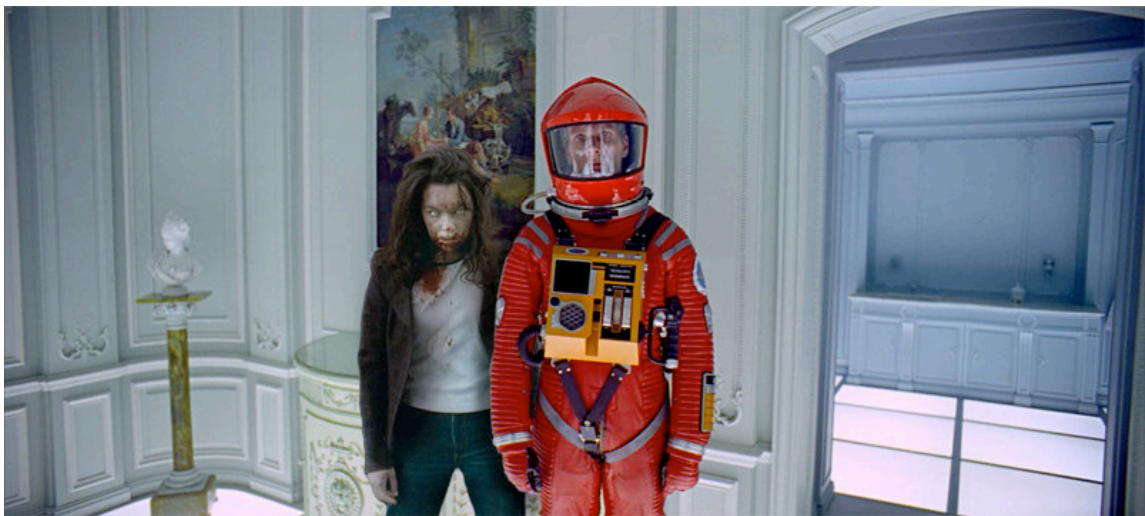


Fig. 57 : Karim Charredib, *And Beyond the Infinite #4*, 2010, tirage numérique, 50 x 106 cm.
Série *Event Horizon*

1. Unifier les espaces, voir les cadavres

« Le western peut être considéré de ce point de vue comme le récit d'une disparition, si bien que le thème est présent de diverses manières : par la fréquence des enterrements (combien de tombes creusées !), par la ville si bien nommée de Tombstone, par le ton funèbre chez Ford, par la chanson sur le cimetière (*boothill*) de *Règlement de comptes à O.K. Corral*, par le thème du revenant chez Clint Eastwood (*Pale Rider*), etc. »²³⁷

« Le monde devient humanoïde. Des créatures humaines qu'en apparence. Le monde entier. On est le pays le plus avancé, alors on sera les premiers. »²³⁸

a. Les limites du cimetière

Face aux morts-vivants, ces mauvais morts, se tient encore dans le cinéma classique le bon mort, au fond du trou : celui qui repose en paix dans son petit espace bien délimité par des *picket fences*, comme la femme du capitaine Brittles (John Wayne) dans *La Charge héroïque* [Fig. 58]. *R.I.P. (Rest in Peace)*. Elle est dans son petit cimetière privé (privatisé) comme dans un havre de paix. Les seuls morts socialement acceptés dans l'image sont reclus dans un espace bien marqué qui empêche toute porosité. Ce sont des morts qui ne posent pas problème. Au contraire, on se confie à eux, comme le fait le capitaine à Madame Brittles, on vient chercher des conseils (« Que vais-je faire après ma retraite ? Où aller ? »), faire son petit rapport quotidien. Mais c'est un renversement que nous proposons les années soixante puis soixante-dix : « C'est une dynamique fondatrice du cinéma américain des années soixante-dix, que de reconsidérer le rapport entre le champ et le hors-champ, et corollairement celui de la profondeur et de la surface (d'où l'émergence du cimetière, comme motif récurrent des films de la décennie). »²³⁹ Nous rajouterons : des cimetières au portail grand ouvert. Les cadavres s'engorgent dans le fond de l'image, comme le cimetière sur lequel s'ouvre le film *La Nuit des morts-vivants*, celui du *Retour des morts-vivants (Return of the Living Dead, 1985, Dan O'Bannon)* ou de *L'Invasion des morts-vivants (The Plague of the Zombies, 1966, John Gilling)*. De fait, le cadavre va changer de statut, passant d'objet de

²³⁷ Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Splendeur du western*, Éditions Rouge profond, coll.

« Raccords », Pertuis, 2007, p. 64.

²³⁸ « *The whole world is becoming humanoid. Creatures that look human but aren't. The whole world, not just us. We're just the most advanced, so we're getting there first.* », le présentateur télé Howard Beale (Peter Finch) dans *Network* (1976, Sidney Lumet).

²³⁹ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70, op. cit.*, p. 217.

vénération à celui d'abomination, d'objet tabou. Entre l'héritage et la malédiction. C'est une pollution de l'image cinématographique.



Fig. 58 : *La Charge héroïque* et ses bons morts
(*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949, John Ford)

b. Régurgitation

« *The Dead Walk!* »²⁴⁰. George Romero a su ainsi se démarquer du cinéma des années cinquante en s'affranchissant d'une quelconque explication quant au retour des morts²⁴¹. La seule, l'unique explication, c'est dans *Zombie* quand, laconique, le héros noir répète une phrase que disait son grand-père, un prêtre vaudou : « Quand il n'y a plus de place en enfer, les morts reviennent sur Terre »²⁴². Elle sonne comme l'inscription qui serait de l'autre côté

²⁴⁰ « Les morts remarchent », une d'un journal visible dans *Le Jour des morts-vivants*. (Je traduis).

²⁴¹ Il y a bien eu une tentative pseudo-scientifique dans *La Nuit des morts-vivants*, évoquant des radiations venant de Vénus, mais elle est vite abandonnée dans le reste du film et de la saga. « Je me souviens des différentes hypothèses auxquelles j'avais songé pour *Night* : l'une d'elles était celle d'un satellite s'écrasant sur Terre et provoquant le réveil des zombies. C'était l'une des trois explications possibles qu'il y avait dans le script original. Il y avait aussi l'idée d'un germe responsable du réveil des morts. J'en ai même tourné une. Puis je me suis dit que ce qui comptait était le phénomène en lui-même — les morts se réveillent et marchent sur Terre — et surtout le fait que fondamentalement, les personnages, eux, ne savaient pas ce qui se passait, ni pourquoi. J'ai donc adopté leur point de vue. Pour eux, les zombies n'avaient pas de sens. », George A. Romero, « Conversations avec George A. Romero. Entretien 1 (décembre 2001) », entretien réalisé par Jean-Baptiste Thoret, *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero, op. cit.*, p. 197-198.

²⁴² « *When there's no more room in Hell. [...] Something my grand daddy used to tell us. You know Macumba? Voodoo. Grand Dad was a priest in Trinidad. Used to tell us, when there's no more room in hell, the dead will walk the earth.* »

du frontispice de l'entrée des enfers que découvre Dante dans *La Divine comédie* (« Vous qui entrez laissez toute espérance »)²⁴³. C'est un renversement de direction puisque les morts reprennent le chemin à l'envers, provoquant une apocalypse de la saturation²⁴⁴ (il n'y a plus de place en enfer) dont le cinéma ne se remettra jamais vraiment car il va bloquer sur le déficit de sens de ce retour sans cause ni revendication et surtout qui se fait voir salement. À travers le cadavre, les plaies, une écologie du désastre est en jeu, en ce que ce déchet qu'est le cadavre ne peut être recyclé, assimilé par la terre. Il remonte à la surface telle une désagréable régurgitation et se multiplie exponentiellement. La saturation va crescendo avec le principe de contamination. Et si le cadavre passe d'objet de culte à abomination, en mangeant la chair humaine, en violant le deuil, le mort-vivant va propager le tabou, en révéler aussi : « Ce qu'il y a de plus bizarre dans tout cela, c'est que celui qui a eu le malheur de violer une de ces prohibitions devient lui-même prohibé et interdit, comme s'il avait reçu la totalité de la charge dangereuse. [...] Personne ne doit entrer en contact avec lui »²⁴⁵. Car le tabou, c'est la crainte du contact poursuit Freud, un contact que l'on cherche à mettre à distance, en calfeutrant les orifices (motif classique des fenêtres barricadées du film de zombies). Mais en vain. Le tabou, ce consensus sur lequel les sociétés modernes ont été bâties, explose et se propage de toutes parts. La mythologie du bonheur s'effrite et les centres commerciaux, parcs d'attractions et banlieues résidentielles chics se transforment en lieux de mort qui évoquent nombre d'images d'archives et de journaux télévisés. La mort-vivance est une avancée de l'horizon infernal, un refoulé très profond qui s'engorge et se déverse du fond de l'image et qui, en envahissant le plan, met tout le monde au même niveau.

²⁴³ Dante Alighieri, *La Divine comédie : L'enfer* [1314], trad. Jacqueline Risset, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 1992, p. 41.

²⁴⁴ Si déjà les fictions utilisaient cette méthode avec le vampire ou le loup-garou, cela ne dépassait pas le cadre de la meute, car ce sont des exceptions minoritaires à l'autorité de Dieu : en Europe, les loups-garous comme les vampires sont principalement des maudits, des hérétiques. Le vampire cherche seulement un amour perdu (Dracula endeuillé de Mira) et le loup-garou est un reste de croyances païennes qui cherche à perpétuer son espèce en voie de disparition en pariant sur les pulsions sexuelles de ses victimes (souvent des adolescents comme dans *I Was a Teenage Werewolf* (1957, Gene Fowler Jr.), *Le Loup-garou de Londres* (*An American Werewolf in London*, 1981, John Landis), *Full Moon High* (1981, Larry Cohen), *Teen Wolf* (1985, Rod Daniel), ou encore la série télévisée *Le Loup-garou du campus* (*Big Wolf on Campus*, 1999-2002, Peter Knight).

²⁴⁵ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, *op. cit.*, p. 40-48.

c. Le champ comme abattoir

Or, en général, quand on dit que « ça refoule », ça signifie aussi que ça pue parce que quelque chose a pourri. Ce qui refoule, ce qui doit partir mais est resté, commence à pourrir sur place et dans le présent. Or, jusque-là, le cinéma d'horreur était propice à l'ellipse : *Psychose*, dont le montage du meurtre de Marion dans la douche est un morceau d'autocensure, tellement haché que l'on n'y voit rien, mais tellement découpé que le montage assimile les coups de couteau aux coups de ciseaux (*cuts*) du montage. Toute la viande morte est évacuée de l'image tel un objet honteux. Avec le gore, le cinéma d'horreur transforme le réel représenté en cauchemar réalisé et le champ en champ de guerre où les corps sont explosés et exposés. C'est le rapport de l'image à l'abject. Kristeva fait de l'abject un signe d'un objet impossible, une pure vision opposée à la représentation : « frontière et limite [...]. Une horreur à voir aux portes impossibles qu'est le corps. »²⁴⁶ Les gros plans du corps empêchent tout horizon, toute sortie. Le champ s'imprègne des qualités de lieux comme l'abattoir ou la boucherie : on jette les cadavres vivants dans un charnier géant pour survivre (*The Last Man on Earth*), les morts mangent les organes des vivants (*La Nuit des morts-vivants*), le concept central de la famille est exposé et corrompu par des familles qui découpent avec tout le matériel du professionnel de la viande des adolescents perdus (*Massacre à la tronçonneuse*). Les limites sont franchies, les frontières réduites à néant. Alors que le fantôme, on ne le voit pas, ou alors « à travers » comme on l'a dit en introduction, le mort-vivant tel qu'il est mis en scène dans *Event Horizon*, on fait avec, c'est-à-dire que les personnages des films qui sont investis, occupés, font semblant de ne pas les voir comme dans une des images de la série *Gone with the Dead* [Fig. 79] où Clark Gable pose tranquillement, un coude sur le rebord de l'escalier, un verre à la main. Amalgame des temporalités, le cinéma classique baigne dans les cadavres. Dans *Event Horizon*, les morts restent dans l'image comme des meubles mouvants. C'est dans la pratique du montage photographique un travail de découpe de « matière numérique », de collage et d'inscription dans des univers filmiques créés par d'autres. Dans le champ de l'art contemporain, on retrouve d'ailleurs cette modalité de l'envahissement dans un certain nombre de pratiques plastiques qui se développent, et c'est leur force, directement dans

²⁴⁶ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur* [1980], Éditions du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2007, p. 180-181.

l'espace public, que ce soit par la performance (Willi Dorner [Fig. 112]) ou par la sculpture « réaliste » qui assimile le corps à un objet encombrant (Mark Jenkins [Fig. 59]).



Fig. 59a : Mark Jenkins, *Trashers*, 2007, matériaux mixtes, Londres

Fig. 59b : Mark Jenkins, *Floater, Under the Rainbow*, 2008, matériaux mixtes, Malmö

Fig. 59c : Mark Jenkins, Projet *Living Layers*, 2008, matériaux mixtes, Rome

Fig. 59d : Mark Jenkins, *Trashgirl*, 2008, matériaux mixtes, Barcelone

L'horizon comme ouverture, percée vers laquelle s'échapper, est saturé par cette masse informe de chair, par ces cadavres qui s'entassent dans le décor. La culpabilité, elle aussi, bloque dans ces excréments, ces déchets qui sont des traces, des porteurs d'histoire, des preuves : « Les excréments, à quoi aboutissent toutes choses, portent le poids de tous nos crimes. On y reconnaît ce que nous avons assassiné. Ils sont la somme concise de tous les indices qui témoignent contre nous. »²⁴⁷

²⁴⁷ Élias Canetti, *Masses et puissance*, op. cit., p. 223-224.

2. Où sont les cadavres ?

« – Tu sais... Je m’attendais à plus de dégâts. Il n’y a personne. Je me demande où ils sont passés ?

– Les chiens vont se cacher pour mourir. Ils ne veulent pas qu’on les voie. Peut-être que les gens font pareil... Va te coucher maintenant. »²⁴⁸

« Ce n’étaient plus des corps humains, mais des masses de chair informes. »²⁴⁹

a. Cachez donc cette chair que je ne saurais voir

Japon, 1952. Kaneto Shindō réalise *Les Enfants d’Hiroshima* (原爆の子, *Gembaku no ko*)²⁵⁰, un film étonnant, entre documentaire et fiction, sur Hiroshima. Dans ce film, l’héroïne, Takako, une institutrice qui a quitté Hiroshima après avoir été mutée dans une école située dans un archipel du sud, revient dans la ville après la catastrophe, pour découvrir ce qui est arrivé à ses anciens élèves. Là, elle retrouve ce, et ceux, qu’elle a connu dans un état de ruines : aussi bien le paysage – la ville détruite – que les êtres, défigurés, estropiés, traumatisés [Fig. 60] à l’image du réel. « Les corps meurtris, déchiquetés traînant leur peau au sens propre du terme, ajoutent à l’impression tragique de trouver des morts-vivants déambulant en un magma lent, mou, agonisant. »²⁵¹ témoigne Keiji Nakazawa dans *J’avais six ans à Hiroshima. 6 août 1945, 8h15*. 1952 correspond à l’année du retrait des États-Unis du Japon, qui avait placé un embargo interdisant de diffuser des images d’Hiroshima et de Nagasaki : « Ces événements sont enregistrés sur pellicule et ces bobines de films deviennent documents, montrant la prise de possession de l’espace – espace du désert, espace des villes, espace des corps – par l’événement atomique. Produits ou confisqués par l’armée américaine, ils en deviennent la propriété exclusive et demeurent à peu près tous “Top Secret” jusqu’en

²⁴⁸ « – *You know... I keep expecting more damage. There’s no people. I wonder where they are?*

– *Dogs go somewhere to die. They don’t want anybody to look at them. Maybe people do the same thing... Go to bed.* », discussion entre deux marins découvrant les États-Unis atomisés dans le film *Le Dernier rivage* (*On the Beach*, 1959, Stanley Kramer). (Je traduis).

²⁴⁹ Shuntaro Hida, *Little boy. Récits des jours d’Hiroshima*, trad. Miho Shimma et Michel Cibot, Éditions Quintette, Paris, 1984, p. 22.

²⁵⁰ Précisons que Kaneto Shindō est né à Hiroshima, en 1912.

²⁵¹ Keiji Nakazawa, *J’avais six ans à Hiroshima. 6 août 1945, 8h15*, trad. Miho Shimma et Michel Cibot, Le Cherche midi éditeur, coll. « Documents », Paris, 1995, p. 50.

1965, date à partir de laquelle ils sont partiellement livrés au public (mais toujours on le verra, par le biais d'institutions). »²⁵² Shindō profite donc du retrait américain pour tourner immédiatement son film sur place, pour constater et montrer l'horreur réelle d'Hiroshima avant que tout ne soit effacé par la reconstruction, ce qui confère au film ce statut étrange de fiction documentaire. Tournée avec une sorte d'urgence, et c'est sans doute ce qui en fait un film sublime, la fiction (via l'héroïne) se révèle impuissante face au réel (le décor) ce qui en fait un film d'horreur néoréaliste. L'horreur donc, dont témoigne *Les Enfants d'Hiroshima*, c'est que le plus grand nombre des victimes de la bombe, celles situées en périphérie de l'explosion, a subi les pires souffrances de l'explosion et de la radioactivité qui en découle, c'est-à-dire de la mort lente : chair à vif, brûlures extrêmes, morts de faim, de soif, asphyxie, hérités de la contamination, maladies et cancers multiples, déformations, etc. Car s'il y a eu un grand nombre de morts lors de l'explosion, il y a encore autant d'êtres qui souffrent de la bombe, comme les bébés contaminés dans le ventre de leur mère, ou les victimes de la persistance des radiations, bien après la fin de la guerre : « Les armes nucléaires ne tuent pas seulement au moment des explosions, elles provoquent une longue agonie, des souffrances inimaginables. Sur les 700 000 personnes exposées (Japonais, Coréens, Chinois et aussi militaires occidentaux prisonniers), 200 000 environ sont mortes immédiatement ou dans les mois qui suivirent l'instant fatidique, et 150 000 ont vécu l'enfer pendant un temps plus ou moins long, les autres continuent leur calvaire. »²⁵³



Fig. 60 : *Les Enfants d'Hiroshima* (*Gembaku no ko*, 1952, Kaneto Shindō)

²⁵² Hélène Puiseux, *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*, Éditions du Cerf, coll. « 7Art », Paris, 1987, p. 22.

²⁵³ Shuntaro Hida, « Message d'un *Hibakusha* », dans Keiji Nakazawa, *J'avais six ans à Hiroshima. 6 août 1945, 8h15*, op. cit., p. 117-118.

Si je me permets cette digression sur la chair violentée du Japon, c'est qu'après la seconde guerre mondiale, il y a la mise en œuvre d'un nouveau genre de films catastrophe, les « *nuclear movies* », notamment américains et japonais, essayant de comprendre et prévenir l'horreur atomique. Un genre qui aura à mon sens une implication sur la représentation des zombies postmodernes. La distinction entre les films américains et japonais est assez simple et se joue sur le rapport à la visibilité : d'un côté, les films japonais n'auront de cesse de montrer de la chair violée de différentes manières, des *Enfants d'Hiroshima* au monstre atomique *Godzilla* (ゴジラ, *Gojira*, 1954, Ishirô Honda), en passant par la reconstitution *Hiroshima* (ひろしま, 1953, Hideo Sekigawa) et plus tard par l'hyperviolence viscérale de Takashi Miike ou de Shinya Tsukamoto. De l'autre (le côté américain), il y a la fascination de l'explosion, de la lumière. Avec la bombe atomique se répand l'idée que le monde peut disparaître dans un flash, désintégrant dans la lumière toutes les chairs, promesse d'une mort instantanée et sans douleur. Une promesse de la bombe, cette « *arme lumière* » comme le dit Virilio : « Lancée pour exploser à quelques 500 mètres d'altitude, la première bombe avait en effet provoqué un éclair, un flash nucléaire au 1/15 000 000^e de seconde, éclair dont la lueur s'était infiltrée partout dans les immeubles et jusque dans les caves, laissant son empreinte dans la pierre »²⁵⁴. *Le Dernier rivage* (*On the Beach*, 1959, Stanley Kramer), *Point limite* (*Fail Safe*, 1964, Sidney Lumet), *Docteur Folamour ou comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964, Stanley Kubrick), *Aux postes de combat* (*The Bedford Incident*, 1965, James B. Harris), *This Is Not a Test* (1962, Fredric Gadette), tous ces films délaissent les conséquences sur le temps long de la souffrance, de la chair en souffrance, pour se plonger dans la lumière blanche et pure qui efface l'image du film et donc emporte avec elle l'univers diégétique. Car c'est à une purification du champ que l'on a affaire, un flash blanc qui amène directement au générique de fin. Invisibilité de l'horreur, comme si le cinéma américain n'arrivait pas à rendre compte, à réaliser les conséquences catastrophiques que le pays a enclenchées et préparées du fin fond du Nouveau-Mexique. Les corps, tout comme les informations, disparaissent dans la blancheur du bombardement alors que dans le réel les corps durent et souffrent d'une manière indicible sur une durée incroyablement longue et pathétique : « quand il fut près de moi, je vis que les lambeaux de tissu n'étaient autres que sa peau et les

²⁵⁴ Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, op. cit., p. 137.

gouttes d'eau du sang humain. Je ne pouvais distinguer si j'avais devant moi un homme ou une femme, un soldat ou un civil. La tête était singulièrement grosse, avec des paupières boursoufflées et de grosses lèvres en saillie qui semblaient occuper la moitié du visage. Il n'y avait plus un seul cheveu sur le crâne brûlé. Je ne pus m'empêcher de reculer. Je vis alors une procession d'autres silhouettes qui montaient lentement vers moi, le long de la route. Je n'avais ni médicaments ni instruments avec moi. [...] Je restai figé sur place, incapable de faire un pas. Des ombres me dépassèrent, qui n'avaient plus visage humain, ni voix. Des cadavres remontaient à la surface, d'autres restaient immergés dans les profondeurs, me heurtaient, tournoyaient sur eux-mêmes et flottaient vers l'aval. [...] Le sol était jonché de débris, mais ce qui rendait cette vision insoutenable, c'était l'amoncellement de corps à vif empilés les uns sur les autres à même la terre. Des blessés, brûlés et en sang, rampaient l'un derrière l'autre, et allaient former un tas de chair à l'entrée de l'école. »²⁵⁵

b. Hibakusha

Il faudra attendre le milieu des années soixante pour que les premiers corps ruinés et déformés par la bombe commencent à apparaître sur les écrans américains (notamment dans les différentes adaptations du livre de Richard Matheson, *Je suis une légende*²⁵⁶, dont la première est une coproduction italo-américaine). On semble enfin dire à travers les images qu'avec Hiroshima, quelque chose d'irréversible pour le vivant s'est produit à travers ces corps en lambeaux, ces « cadavres vivants » en errance. Ces processions de silhouettes dont témoigne Shuntaro Hida, ce sont les *hibakusha* (被爆者 ou 被曝者), que l'on peut traduire par « victimes de la bombe atomique », ou « irradiés ». Ils portent l'horreur atomique dans leur corps. Ils sont ainsi considérés comme des maudits par une part de leurs compatriotes : ils traînent la malédiction avec l'hérédité, marqués du sceau de la bombe, car les *hibakusha* portent les stigmates du nucléaire sur leur peau (brûlures, défiguration) et dans leur corps (leucémie). Ils sont mis à l'écart, dans l'impossibilité de trouver un emploi ou de se marier, amalgamés à la crainte infondée de la contamination et des mutations génétiques. Au

²⁵⁵ Shuntaro Hida, *Little boy. Récits des jours d'Hiroshima*, op. cit., p. 18-20.

²⁵⁶ *I Am Legend*, 1954. Le livre a été adapté quatre fois, dont une fois de manière officielle : *Je suis une légende* (*The Last Man on Earth/L'Ultimo uomo della Terra*, 1964, Ubaldo Ragona et Sidney Salkow), *Le Survivant* (*The Omega Man*, 1971, Boris Sagal), *Je suis une légende* (*I Am Legend*, 2007, Francis Lawrence) et en direct-to-video *I Am Omega* (2007, Griff Furst).

traumatisme physique et social s'ajoute le traumatisme psychologique : « Je n'ai plus de maison. J'ai tout perdu. Je n'ai jamais rien trouvé qui me procure de la joie dans ma vie. Je ne suis rien d'autre qu'un cadavre vivant. »²⁵⁷ déclare une des victimes. Ces corps sont de véritables traumatismes déambulant sur les restes de l'explosion, en état d'apathie et d'inertie totales, ce que Max Kohn notamment définit comme un état d'engourdissement psychique, terme qu'il reprend du psychiatre américain Robert Jay Lifton (*Hiroshima in America*, 1995) : « Les survivants racontent en se remémorant l'explosion de la bombe, qu'ils ont simplement cessé de sentir. Ils parlent de paralysie de l'esprit (*paralysis of mind*). Ils sont devenus insensibles à la mort humaine (*insensitive to human death*). Momentanément, ils n'avaient plus aucune sensation (*temporary without any feeling*). C'était l'expression aiguë de cet engourdissement psychique sous la forme du Closing-off, de la fermeture psychique, d'une rupture. »²⁵⁸

Les *hibakusha* luttent encore pour être totalement reconnus par leur gouvernement comme des victimes de guerre et du syndrome de la bombe atomique. La visibilité des *hibakusha* est donc une question éthique à laquelle Shindō a dédié une partie de sa carrière : Dans *Onibaba*, *les tueuses* (鬼婆, 1964) par exemple, un drame dont l'action est pourtant située pendant la guerre de Minatogawa (XIV^e siècle), Shindō se permet un anachronisme puissant qui défigure l'histoire japonaise même et met à mal la narration classique du cinéma japonais. La modernité vient parasiter le genre pour le redéfinir. Dans ce film, des femmes survivent en attendant le retour de la guerre de leur homme (respectivement le mari de l'une et fils de l'autre). Vivant dans une extrême pauvreté dans des marécages, elles tuent ceux qui s'y égarent pour revendre les biens volés. La mère tombera sur un samouraï masqué comme un démon, masque qui sert à cacher son visage défiguré (brûlé) par la guerre [Fig. 61]. Lorsque

²⁵⁷ « *I have no house. I lost everything. I have never found anything of enjoyment in my life. I am nothing but a living corpse.* », cité dans l'appel des victimes de la bombe atomique « *No More Hibakusha. Atomic Bomb Victims Demand* », publié sur le site de l'association Nihon Hidankyo, consulté à l'adresse :

< http://www.ne.jp/asahi/hidankyo/nihon/rn_page/english/demand.html >. Dans cette déclaration, les appelants insistent autant sur les dégâts physiques, que moraux et sociaux, dus à l'abandon et au rejet des victimes par les autres. (Je traduis).

²⁵⁸ Max Kohn, « Hiroshima : engourdissement et fermeture psychiques », *Champ psychosomatique* n° 28, « Face à la guerre », 2002/4, p. 92.

la mère mettra le masque pour effrayer sa bru volage, le masque restera collé à son visage, et elle ne pourra s'en débarrasser qu'au prix d'une défiguration identique à celle du samouraï. La malédiction du masque, c'est donc celle de l'*hibakusha*, banni par les siens, qui vient de la guerre (le samouraï) et se transmet au civil via la contamination (la transmission du masque de personne à personne). C'est celui qu'on ne veut pas voir. Ce visage défiguré du samouraï puis de la mère, montré en gros plan, et qui tombe dans l'oubli²⁵⁹, symbolise celui de l'*hibakusha* et rétablit la présence du corps dans l'horreur atomique : « Le masque est le second motif autour duquel la mise en scène d'*Onibaba* est construite. Shindō ici se comporte comme dans un film d'horreur classique. Mais le masque démoniaque se transforme dans ce film comme un cache pour le visage défiguré de l'*Hibakusha*. C'est un déplacement brillant en ce que les visages brûlés des *hibakusha* étaient stigmatisés au Japon, ils étaient considérés comme des sous-humains, des victimes qui cachaient ou masquaient leur visage, et par rapport auxquelles les jeunes générations prenaient leurs distances. Comme John Dower [historien qui a gagné le prix Pulitzer pour son ouvrage *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*] l'explique, dans les années qui suivirent la seconde guerre mondiale, les individus les plus désespérés de la population – victimes de bombardement, vétérans, veuves et orphelins de guerre, traumatisés – devinrent les nouveaux parias du Japon. »²⁶⁰ La force de ce double geste, l'*hibakusha* qui transpire anachroniquement dans l'histoire japonaise d'une part, et ce visage défiguré par le masque d'autre part, c'est de dire à quel

²⁵⁹ Les deux femmes ont creusé un trou quasiment sans fond dans les marécages, où elles jettent les cadavres de leurs victimes. La mère, prise dans la malédiction, y tombe elle-même à la fin du film. On peut voir dans ce trou plein de cadavres l'amnésie volontaire qui est portée sur les victimes de la bombe, qui luttent encore aujourd'hui pour la reconnaissance de leurs droits. Par exemple, lire l'article « *30 A-bomb survivors apply for radiation illness benefits* », *The Japan Times* du 15 mars 2006, consulté à l'adresse :

< <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20060315a7.html> >.

²⁶⁰ « *The mask is the second motif around which Onibaba's mise en scène is constructed, Shindo here taking a page from the conventional horror movie. But the demonic mask is transformed in this film into a cover for the disfigured face of the hibakusha. This is a brilliant move, for the burnt faces of the hibakusha were stigmatized in Japan and thought of as subhuman, faces that their owners hid or masked and from which the younger generation fled. As John Dower elaborates, in the years after World War II the most desperate members of the population — bomb victims, war veterans, war widows, orphans, the mentally ill — became Japan's new outcasts.* », Steven Jay Schneider, Tony Williams, *Horror International*, Wayne State University Press, Detroit, 2005, p. 91. (Je traduis).

point la visibilité est primordiale, à quel point on ne veut pas les voir, puisqu'ils nous accusent tous. Mais aussi qu'à force de ne pas vouloir les voir, ils se manifestent d'eux-mêmes, quitte à briser la cohérence diégétique l'espace de quelques secondes. C'est la force des revenants et du genre horreur moderne qui cassent le cinéma, ouvrent des brèches à travers lesquelles le réel pénètre, rappel mnésique qui ne lâche pas l'écran collectif. Et le xx^e siècle, assurément, ne manque pas de fantômes collectifs que le politique tend à refouler.



Fig. 61 : Le visage de l'*hibakusha* dans *Onibaba, les tueuses* de Kaneto Shindō (鬼婆, 1964). Ici, le samouraï gisant au fond du trou, parmi les autres cadavres et ossements

c. La scène de crime vidée de toute substance I (ville) : En surface

Aux *nuclear movies* succèdent (au moins diégétiquement) les films post-apocalyptiques. Une esthétique de l'effacement, ou de la disparition pour reprendre le terme de José Moure à propos du cinéma d'Antonioni, qui s'attaque à l'Amérique urbaine et suburbaine, des grandes métropoles aux banlieues de l'Americana. Dans *Le Monde, la chair et le diable* (*The World, the Flesh and the Devil*, 1959, Ranald MacDougall), trois survivants errent dans New York abandonnée ; dans *Panique année zéro* (*Panic in Year Zero*, 1962, Ray Milland), Ray Milland fuit la ville de Los Angeles atomisée tandis que *Le Dernier rivage* nous laisse apercevoir la ville de San Diego vide, les machines fonctionnant encore mais pour personne. Il n'y plus de corps²⁶¹.

²⁶¹ Notons tout de même le film indépendant *Five* (1951, Arch Oboler) où deux des héros, après l'apocalypse nucléaire, retournent dans la grande ville où l'on aperçoit des squelettes ici et là dans les rues. On y décèle une tentative de montrer les conséquences de la bombe, même si un squelette (la structure, la forme), ce n'est pas la

Loin de l'Autre mutilé qui est totalement décadre (l'*hibakusha*), l'horreur nucléaire ouvre la porte à un art du paysage urbain et suburbain enfin libéré de ces encombrants que sont les corps humains. Cela contamine tout le cinéma américain : Deleuze remarque qu'au moment de la crise-action qui caractérise le nouvel Hollywood, le cadre se vide : « C'est la crise, à la fois de l'image-action et du rêve américain. Partout, c'est une remise en question du schéma sensori-moteur [...]. Les grands genres de ce cinéma, le film psycho-social, le film noir, le western, la comédie américaine, s'écroulent et pourtant maintiennent leur cadre vide. »²⁶² De leur côté, les photographes de la fin des années soixante et du début de la décennie suivante, comme Ed Ruscha, Stephen Shore ou encore Robert Adams, se concentrent sur les espaces urbains vidés, abandonnés de toute présence humaine ou plutôt pleins d'une présence des absents, à l'opposé de la cartographie et du recensement de la population américaine déshéritée à laquelle s'était livré Walker Evans pour le programme *Farm Security Administration*. L'art du paysage est un art politique en ce qu'il cartographie un paysage social. Les cadrages des photos, souvent à distance, enregistrent la présence disparue qui devient pesante : Ruscha prend des photos de parkings vides depuis un hélicoptère, montrant une société de consommation à l'abandon et vide de sens [Fig. 62]; de même dans la photographie *U.S. Route 10, Post Falls, Idaho August 25, 1974* [Fig. 63] de Stephen Shore, la portière ouverte suggère un abandon rapide et paniqué, un geste interrompu, prenant la forme d'une scène de crime à grande échelle : « dès que l'homme est absent de la photographie, pour la première fois la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur culturelle. L'exceptionnelle importance des clichés d'Atget, qui a fixé les rues désertes de Paris autour de 1900, tient justement à ce qu'il a situé ce processus en son lieu prédestiné. On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. »²⁶³ Mais une scène de crime sans cadavre, ce n'est pas possible. Où sont donc les corps mutilés du XX^e siècle ? Ils reviendront dans les films de zombies. En marche contre la commémoration.

chair (l'informe, la viande) tandis que dans *La Dernière femme sur Terre* (*The Last Woman on Earth*, 1960, Roger Corman), les héros errent dans Puerto Rico désolée, où apparaissent quelques morts immaculés.

²⁶² Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 283-284.

²⁶³ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 32.

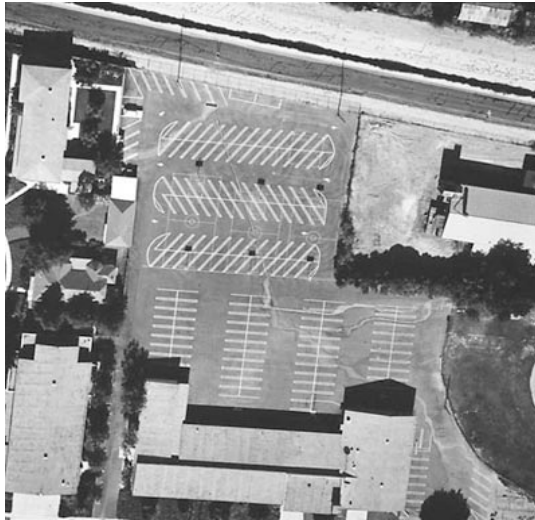


Fig. 62 : Ed Ruscha, *Parking Lots (6)*, 1967/99, tirage argentique, 54,6 x 54,6 cm



Fig. 63 : Stephen Shore, *U.S. Route 10, Post Falls, Idaho August 25, 1974*, 1974, tirage couleur argentique, 44 x 55 cm



Fig. 64 : Robert Adams, *Movie Theater, Otis, Colorado*, 1965, tirage argentique, 16,2 x 20,2 cm

d. La scène de crime vidée de toute substance II (désert) : Sous la surface

La bombe atomique est née dans le désert, plus précisément dans le désert du Nouveau-Mexique. C'est le projet Manhattan mené par Robert Oppenheimer qui fait exploser le 16 juillet 1945 la première bombe atomique dans le cadre du projet Trinity. Et si dans les films post-apocalyptiques de la fin des années soixante, le désert devient un nouvel habitat, promesse peut-être d'une renaissance loin des villes qui ont périclité, symboles d'une civilisation qui s'est conduite à sa propre perte, c'est aussi vrai pour le cinéma américain en général, et pour les pratiques artistiques avec la photographie contemporaine évoquée plus haut et surtout le *land art* : il s'agit de tourner dehors dans les grands espaces comme l'artiste du *land art* sort de l'atelier pour travailler en plein désert. Au cinéma, la fin des années soixante voit apparaître l'émergence des *road movies* et du cinéma d'horreur (genres qui en seront la forme majeure) où les héros prennent la route vers les espaces désertiques avec *Zabriskie Point* (1970, Michelangelo Antonioni), *Point limite zéro* (*Vanishing Point*, 1971, Richard Sarafian), *La Balade sauvage* (*Badlands*, 1973, Terrence Malick) ou encore *La Colline a des yeux* et *Massacre à la tronçonneuse* tandis que le *land art* s'intéresse lui aussi aux lieux d'où l'homme est absent et trouve son terrain de jeu dans les mêmes déserts de l'Ouest américain. Le *land art* est né dans ces grands déserts de l'Ouest avec les *Earthworks* de Robert Smithson (*Spiral Jetty*, Great Salt Lake, 1970), Walter De Maria (*Mile Long Drawing*, désert Mojave, 1968 ; *Lightning Field*, 1977, Nouveau-Mexique), James Turrell (*Roden Crater*, initié en 1970, Painted Desert, Arizona) ou encore Michael Heizer (*Double Negative*, Moapa Valley, 1969). C'est dans les déserts que ces artistes se ressourcent et s'affranchissent du *white cube* étouffant de la galerie et de la pensée greenbergienne. Et c'est à la même période, celle du désenchantement contestataire du début des années soixante-dix, qu'apparaissent le *land art* et le *road movie* (*Easy Rider*, 1969 ; *Spiral Jetty*, 1970). On pourrait projeter *Point limite zéro* dans *Double Negative*, ce serait très cohérent. D'ailleurs, les artistes du *land art* expérimentent le *road trip* version *beat* et utilisent la voiture comme un moyen d'appréhender le temps et l'espace : « On a eu cette chance de pratiquer cette grande expérience américaine inspirée de Kerouac de faire la route, conduire, vous savez, conduire, conduire et ne pas s'arrêter et quatre ou cinq jours plus tard, vous arrivez à destination si vous conduisez jour et nuit. La première fois que j'ai fait la route en voiture à travers le pays durant l'été 1963, de New York vers la Californie, ça a été la plus impressionnante expérience de ma vie, traverser les grandes plaines et les Rocheuses, mais

surtout le désert, voyez-vous. Non, je dirais que faire la route à travers le Nevada en 63 a été la première fois que j'ai été dans le désert. [...] Quel est le meilleur endroit au monde ? C'est ce que j'ai vu dans le Nevada. »²⁶⁴ De même, les photographes évoqués plus haut, Ed Ruscha, Stephen Shore ou encore Robert Adams sont des artistes de la route. Ils voyagent souvent en voiture à travers les grands espaces américains et sont totalement contemporains des *road movies* et du *land art* (Shore traverse les États-Unis en 1972 en partant de New York, Adams, entre 1968 et 1971, se déplace pour documenter le Colorado dans sa série *The New West*). Le paysage et le cinéma sont liés par le cadrage du travelling de la voiture en mouvement. Mais si le désert apparaît comme une surface vide de toute présence humaine et de toute histoire (ce qui en fait une direction vers laquelle fuir pour les survivants), c'est aussi là qu'on enterre les cadavres. Autour de Las Vegas par exemple, la fantasmagorie cinématographique tourne à fond et on se dit qu'il doit y avoir un certain nombre de mauvais payeurs cachés sous la terre du désert du Nevada (Death Valley). Pensons par exemple au film *Casino* (1995, Martin Scorsese) dont l'action est située dans les années soixante-dix et où le désert absorbe par son vide sidérale tous les « problèmes » de la ville. On revient toujours plus léger d'une balade dans le désert. C'est le principe écologique de la Death Valley dans la mythologie hollywoodienne que nous expliquons méthodiquement Robert De Niro et Joe Pesci :

« – Mais c'est dans le désert que tout un tas de problèmes de la ville se règlent.

– Y'a des tas d'trous dans le désert. Et des tas de problèmes enterrés dans ces trous. »²⁶⁵

²⁶⁴ « *So we had this chance to have the great American Kerouac experience of driving, you know, drive, drive and it never stops and four or five days later you can make it if you drive night and day. When I had first driven the country in the summer of '63 from New York back to California, it was the most terrific experience of my life, experiencing the great plains and the Rockies, but especially the desert, you know. No, I would say the drive through Nevada in '63 was the first time I was in the desert [...]. Where is the best place in the world? It's what I saw in Nevada.* », Walter De Maria, *Oral History Interview with Walter De Maria, 1972 Oct. 4, Archives of American Art, Smithsonian Institution*, interview enregistré le 4 Octobre 1972 à New York City par Paul Cummings pour les Archives of American Art, Smithsonian Institution. Retranscription publiée sur le site *Archives of American Art*, consultée à l'adresse :

< <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> >. (Je traduis).

²⁶⁵ « – *But it's in the desert where lots of the town's problems are solved.*

– *A lot of holes in the desert. And a lot of problems are buried in those holes.* », voix off de Robert De Niro et Joe Pesci dans *Casino*.

L'histoire est donc sous la terre, par couche. Dans *Casino*, la caméra survole le désert du Nevada, un travelling aérien d'une fluidité parfaite. À la beauté des images, de la surface, l'épiderme du désert, s'oppose l'horreur de la technicité des propos de Joe Pesci, professionnel de Vegas qui a compris que c'est la géologie – les strates cachées de l'histoire – qui compte dans le désert : « tu dois faire ça comme il faut. Il faut que ton trou soit déjà creusé quand tu te pointes avec ton paquet dans la malle. Sinon, il faut bien compter une demi-heure ou trois quarts d'heure à trimer avec ta pelle. Et va savoir qui va ramener sa fraise pendant ce temps-là. T'as pas le temps de dire ouf, t'es obligé de creuser d'autres trous. Tu vas te faire chier toute la nuit avec ça. »²⁶⁶ Parce qu'il faut que les cadavres restent sous terre. Ils sont la fondation des civilisations, et nos sociétés industrielles n'en manquent pas. Il y a cette tension intense et horrible dans les espaces vides des *road movies*, du *land art* et de la photographie américaine, que les morts-vivants vont libérer.



Fig. 65 : Karim Charredib, *Gotcha! #1*, 2012, tirage numérique, 40 x 70 cm.
Série *Event Horizon*

²⁶⁶ « You gotta do it right. I mean you gotta have the hole already dug before you show up with a package in your trunk. Otherwise, you're talking about a half-hour or 45 minutes of digging. And who knows who gonna be coming along in that time? Before you know it, you gotta dig a few more holes. You could be there all fucking night. »

3. Occuper l'espace, polluer le champ

« Mon Dieu ! Il y en a partout. »²⁶⁷

a. La résistance du déchet

En 1968, Walter De Maria trouve dans le désert Mojave la surface parfaite pour ses tracés, une profondeur de champ que la photographie exploite magnifiquement en traçant une perspective parfaite. Ce qui frappe dans ses documents photographiques, comme celui de *Mile Long Drawing* [Fig. 66], c'est aussi la présence humaine inscrite de manière fantomatique dans le paysage : le tracé bien sûr, inscrit dans la matière du sol, mais aussi plus simplement le corps allongé. Un corps qui fait tache, comme régurgité par la surface. À la fois cadavre simulé et tracé perpendiculaire, le corps vient bloquer le travail à l'œuvre et on se dit que pour aller vers l'horizon, il faudra franchir ce corps au sol.



Fig. 66 : Walter De Maria, *Mile Long Drawing*, 1968, désert Mojave

« Le *déchet* est proprement ce qui est *déchu*, “tombé” »²⁶⁸ écrivent Alain Rey et Sophie Chantreau dans *Le Dictionnaire des expressions et locutions*. Le déchet, c'est ce qui a chuté mais aussi « une partie inutilisable d'une matière [et ce] qui a perdu toute dignité »²⁶⁹. Et le cadavre étant, pour reprendre les termes de Julia Kristeva, « le plus écœurant des

²⁶⁷ « *Jesus, it's everywhere.* », Roger (Scott H. Reiniger) dans *Zombie*.

²⁶⁸ Sophie Chantreau, Alain Rey, *Le Dictionnaire des expressions et locutions* [1993], Le Robert, coll. « Les Usuels », Paris, 1994, p. 260.

²⁶⁹ *Dictionnaire Larousse de la langue française* [1979] (dir. Jean Dubois), Larousse, Paris, 1994, p. 497.

déchets »²⁷⁰, c'est à une véritable *pollution* de l'espace, et donc de l'image, que se livre le cinéma gore, dans une dynamique de reconquête de l'espace public. Déjà, en 1956, Lionel Rogosin s'intéressait aux laissés pour compte, les « pas vraiment morts mais déjà plus tout à fait là », les hors du social, en les mettant en scène dans son documentaire *On the Bowery*. Il reprend la tradition des films de l'époque de la dépression comme *Wild Boys of the Road* (1933, William Wellman) –, mais ici s'amorce dans le spatial un combat politique. Mis à l'écart de l'*American Way of Life*, réduits au néant de la représentation politique et sociale, les « déchets » alcoolisés du Bowery occupent l'espace urbain de manière totalement épuisée. La déchéance sociale du système américain investit et s'étend sur le territoire pour encore exister (c'est précisément à New York dans le Bowery, à l'époque un des quartiers les plus pauvres de Manhattan, attirant alcooliques et sans-abri que le film se situe) [Fig. 67]. La caméra de Rogosin s'attarde sur les corps de ces hommes qui ont bu jusqu'à l'inconscience, allongés sur le sol tels de futurs cadavres et font en quelque sorte acte de résistance par leur simple présence comme les *Lazzaroni* de Naples, ces oubliés, ces mendiants qui trouvèrent refuge, ironie du sort et comme leur nom l'indique, à l'hospice de Saint Lazare²⁷¹. Les *Lazzaroni* passaient leur temps allongés sur le sol de la rue de Tolède comme le décrit par exemple Madame de Staël dans *Corinne ou l'Italie* : « Ils arrivèrent à Naples, de jour, au milieu de cette immense population qui est si animée et si oisive tout à la fois. Ils traversèrent d'abord la rue de Tolède, et virent les Lazzaroni couchés sur les pavés, ou retirés dans un panier d'osier, qui leur sert d'habitation jour et nuit. Cet état sauvage qui se voit là, mêlé avec la civilisation, a quelque chose de très-original. Il en est parmi ces hommes qui ne savent même pas leur nom [...]. Il existe à Naples une grotte sous terre, où des milliers de Lazzaroni passent leur vie, en sortant seulement à midi pour voir le soleil, et dormant le reste du jour »²⁷². Une véritable force en attente, dans cette occupation gênante de l'espace, que Masaniello – simple pêcheur révolté par les multiples impôts du Vice-roi – mit en action lors de la commune de Naples en 1647.

Faut-il voir une puissance politique dans cette occupation de l'espace ? A priori oui. Les corps des perdus du Bowery, souvent maigres, à demi-nus ou dans des habits délabrés sont,

²⁷⁰ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, *op. cit.*, p. 11.

²⁷¹ Dont on peut penser qu'il est le saint patron des morts-vivants puisque Lazare lui-même est un revenant. Il est aussi le saint protecteur des lépreux, ceux que l'on tient à distance.

²⁷² Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1985, p. 290.

comme le montre le film, une menace que l'autorité tente tant bien que mal de faire disparaître : les *Lazzaroni* du Bowery sont embarqués au poste ou bien, de manière plus perverse, sont forcés de circuler afin de les faire disparaître dans le flux du mouvement. Il y a là un combat contre la pesanteur et l'inactivité qui est rendu visible. Le drame de la matière est son idiotie, au sens que lui donne Clément Rosset – un réel vide de sens – où les corps chus du Bowery ressemblent à des cadavres. Le cadavre, ce corps qui a perdu son âme, n'est que pure matière, une matière sur laquelle toute pensée bute en ce que « La matière ne nous pose aucune question et n'attend aucune réponse. Elle nous ignore »²⁷³. Le corps, comme déchet, comme encombrant, est ainsi à évacuer de l'espace, du visible et du champ, métaphore du corps jetable du travail du XX^e et XXI^e siècle.

²⁷³ Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causerie sur le temps*, Galilée, coll. « Débats », Paris, 1988, p. 20.



Fig. 67 : Investir l'espace public : les vivants d'*On the Bowery* (1956, Lionel Rogosin)



Fig. 68 : *The Last Man on Earth/L'Ultimo uomo della Terra* (1964, Ubaldo Ragona et Sidney Salkow) :
Les morts-vivants au premier plan, le vivant derrière



Du bonheur pavillonnaire à sa ruine : génériques des sitcoms *The Adventures of Ozzie and Harriet* (Fig. 69) et *The Burns and Allen Show* (Fig. 70) contre celui du film *The Last Man on Earth* (Fig. 71a et b)

b. Des cadavres sur le gazon



Fig. 72 : Génériques des sitcoms *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-1966, Ozzie Nelson) et de *The Burns and Allen Show* (1950-1958, George Burns)

Face à l'encombrement du réel, la télévision des *fifties*, nouveau haut-lieu fictionnel de l'Amérique, iconise une Amérique entièrement résidentielle et propre, loin des cadavres en ce que « le cadavre est la pollution fondamentale. Un corps sans âme, un non-corps, une matière trouble, il est à exclure du territoire comme de la *parole* de Dieu. »²⁷⁴ Le cadavre comme déchet, cette pollution du champ, c'est l'horreur à laquelle est confronté de manière totalement originale Vincent Price dans *The Last Man on Earth/L'Ultimo uomo della Terra* (1964, Ubaldo Ragona et Sidney Salkow), une coproduction italo-américaine adaptant le célèbre récit de Richard Matheson dont nous avons parlé, *Je suis une légende* [Fig. 68]. Le héros, isolé dans son pavillon en ruine y partage l'espace cinématographique par parois interposées avec des morts-vivants fatigués qui polluent l'espace avec la même radicalité que le film de Rogosin. Le film semble porter un regard mélancolique et critique sur le bonheur des sitcoms américaines (le générique du film ressemble à une version dégénérée et dépressive des génériques de sitcoms américaines) et fait de l'horreur de la mort industrielle (qui évoque ici tout autant la Shoah qu'Hiroshima et Nagasaki), la contrepartie de la prospérité d'après-guerre sous la forme de la banalité du quotidien de la banlieue suburbaine. Une banalité devenue amnésique que l'on retrouve idéalisée dans les sitcoms américaines des années cinquante et soixante, ces comédies de situation en milieu domestique à l'allure d'univers alternatifs où la seconde guerre mondiale n'aurait jamais eue lieu. « C'est pour répondre au besoin profond de voir représentés les problèmes de la vie quotidienne dans les

²⁷⁴ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, op. cit., p. 127.

zones suburbaines que le genre sitcom s'est affirmé à la télévision »²⁷⁵. Recentrement sur les petits tracas loin de la grande histoire, on y voit un univers suburbain dont le mal est absent : que ce soit le couple parfait de *The Burns and Allen Show* (1950-1958, George Burns) à Beverly Hills, la famille nucléaire de *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-1966, Ozzie Nelson) au sud de L.A., celle de *The Dick Van Dyke Show* (1961-1966, Carl Reiner) à New Rochelle dans l'état de New York, ou encore le couple de *Ma sorcière bien-aimée*²⁷⁶ dans le Connecticut. Un univers de sitcom qui, soit dit en passant, avait tout de protectionniste (jusqu'à susciter la claustrophobie ?) par ses tournages en direct *live* devant un public, dans des décors reconstitués en studio, ce qui leur confère une aura de facticité, d'irréalité, de fantastique²⁷⁷. Dans les génériques de *The Adventures of Ozzie and Harriet* et de *The Burns and Allen Show* par exemple [Fig. 69-70], les acteurs rentrent dans le décor par la porte en sortant de la maison. Le perron d'entrée est un lieu symbolique où ils accueillent les spectateurs ; puis ils se dirigent vers l'autre décor adjacent pour jouer la première séquence. L'espace de la maison est condensé et confiné dans le plateau et on passe du jardin au salon par un travelling latéral sans passer de murs. Confinement qui redouble le protectionnisme et le communautarisme pavillonnaire réel, auquel Rod Serling, créateur de la série *La Quatrième dimension*²⁷⁸ (*The Twilight Zone*, 1959-1964) – véritable ovni télévisuel – s'opposait en tournant pour la télé en extérieur, dans les déserts avoisinant Hollywood : « Les limites physiques des séries télévisées font partie intégrante des problèmes de base auxquels

²⁷⁵ Jean Mottet, « Univers domestique et télévision : Le cas de la sitcom américaine », *Qu'est-ce que l'art domestique ?* (dir. Richard Conte), Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », Paris, 2006, p. 142.

²⁷⁶ Notons que si *Ma sorcière bien-aimée* met en scène une sorcière (altérité), c'est une sorcière qui a fait vœu d'abandonner la magie pour devenir une parfaite femme au foyer (cf. générique). Les principaux problèmes sont ceux d'un couple lambda : relation avec les collègues de travail, belle-mère acariâtre, etc. On est bien loin des sorcières brûlées sur les bûchers.

²⁷⁷ « Ces espaces du dehors sont à l'image du dedans, entièrement reconstitués en studio, irréels », Jean Mottet, « Univers domestique et télévision : Le cas de la sitcom américaine », *Qu'est-ce que l'art domestique ?*, *op. cit.*, p. 141. Cela dit, il faut remarquer que parfois, puis systématiquement après les années soixante, quelques plans d'exposition sont tournés en extérieur pour situer l'action. Un épisode de sitcom commence souvent par un plan de la maison vue de dehors. Auparavant, le générique même suffisait avec ses plans sur les portes, le jardin ou la maison.

²⁷⁸ Face au communautarisme, on constate l'ouverture aux autres dans *La Quatrième dimension*, Martiens, monstres ou autres fantômes qui peuplent la série et qu'il faut accueillir.

est confronté le scénariste. Quatre ou cinq décors représentent le maximum possible pour les plateaux de tournage et pour l'imagination. Je pourrais rajouter ici que cette sensation "d'intimité" qu'a la télévision, si souvent sa force, est aussi ce qui fait sa faiblesse. Il fallait que nous soyons intimes. Nous n'avons pas assez de place pour être autre chose. À New York, la Mecque des séries télévisées en direct, les décors sont le problème le plus important, sans qu'il y ait la moindre possibilité d'amélioration. »²⁷⁹ Ce rejet de l'espace confiné, de l'étroitesse des studios télévisés, dédiés aux *dramas*, et autres soap-operas intimistes et sentimentalistes est un rejet de l'expansion du domestique et de l'enclavement (*gated communities*) sous toutes ses formes. L'univers pavillonnaire des sitcoms a tout de concentrationnaire malgré les apparences. C'est ce sentimentalisme totalitaire et égocentrique que rejetait Serling.



Fig. 73 : La chute : générique de *The Dick Van Dyke Show* (1961-1966, Carl Reiner)

Durant les flashbacks de *The Last Man on Earth*, Vincent Price se remémore la vie d'avant les vampires : les séquences ont tout de la sitcom rêvée : on le voit dans l'univers domestique résidentiel avec sa femme, on assiste à l'anniversaire de sa petite fille dans le jardin, etc. Fin du rêve résidentiel : les corps corrompus des morts-vivants de *The Last Man on Earth* contaminent l'espace pavillonnaire et familial a priori incorruptible et reluisant, les façades

²⁷⁹ « *The physical limitations of the television drama are part and parcel of the innate problems of the writer. Four or five basic sets represent the maximum stretching of both facilities and imagination. I might parenthetically state here that television's "intimacy," so often its strength, is an outgrowth of this weakness. We had to be intimate. We didn't have room to be anything else. In New York, the Mecca of live television drama, the set problems are the greatest and show the least possibility of improvement.* », Rod Serling, *Patterns, Four Television Plays with the Author's Personal Commentaries*, Simon and Schuster, New York, 1957, p. 17-18.

colorées, patinées et bon enfant. C'est à cet espace infusé de restes de théories hygiénistes, que s'attachent tout particulièrement – et ce n'est pas pour rien – la société Disney lorsqu'elle crée en 1996 Celebration²⁸⁰, ville privée de 12 000 habitants qu'elle administre avec des règles strictes sur la hauteur du gazon des jardins et la couleur et les motifs des rideaux²⁸¹, ou le projet raté d'Henri Ford au Brésil, Fordlandia, qui transpose le modèle américain à l'urbanisme puritain en pleine jungle d'Amazonie. Des villes coupées des problèmes du monde, utopie urbaine qui vire à un nouveau cercle de l'enfer. Car ce beau décor, propre en apparence, recèle des troubles, des failles, des pièges, des signes : dans le générique du *Dick Van Dyke Show*, Dick Van Dyke rentre chez lui, embrasse sa femme et ses enfants et se dirige vers ses amis qui l'attendent dans le salon. Sur le chemin, il bute sur quelque chose qui traîne, qui ne devrait pas être là (un « ottoman », fauteuil sans bras ni tête, et forcément j'y vois un cadavre allégorique) et tombe [Fig. 73]. Et le héros qui tombe, c'est l'ambiguïté de la chute qui transforme le sujet en future victime de la mort. Heureusement, contrairement au cadavre, tout le monde vient l'aider à se relever. Lui-même sourit. Mais pourquoi cette chute ? Au-delà du gag, puisque, certes, il n'est pas mort, il y a aussi quelque chose qui ne va

²⁸⁰ Celebration est une « référence à une ville du passé perçue comme idéale, sens de la communauté favorisé par la structure même de la ville, édification d'un code d'urbanisme très strict destiné à préserver l'intégrité du projet. [...] Pour la compagnie, le symbole de cette harmonie reste la ville d'avant la seconde guerre mondiale, mais ce sans plus de précision. L'architecture des maisons réemploie aussi un mélange de styles du passé (Colonial, Victorien, etc.). Plus qu'une référence à une période historique précise, c'est une référence globale à un passé révolu, et singulièrement associé à l'enfance, qui vient à l'esprit à la lecture de la brochure de promotion : vivre à Celebration serait vivre dans "[...] un quartier où l'on joue à la marelle et au chat-perché, un quartier que l'on peut apprécier depuis la balancelle suspendue sous le porche de sa maison" », Sophie Didier, « Disney urbaniste : la ville de Celebration en Floride », *Cybergeo: European Journal of Geography*, actes du colloque *Les Problèmes culturels des grandes villes*, 8 au 11 décembre 1997, publié sur le site *Cybergeo.revues.org* le 6 mai 1999, consulté à l'adresse : < <http://cybergeo.revues.org/1147> ; DOI : 10.4000/cybergeo.1147 >.

²⁸¹ « Stores, volets, ou rideaux : s'ils ont été changés, le côté visible de l'extérieur de ce qui recouvre les fenêtres doit être de couleur blanche ou blanc cassé, à l'exception des couvre-fenêtres composées de stores ou de volets en bois qui peuvent être dans la couleur naturelle du bois. » / « blinds, shades, shutters or curtains. The side of such window coverings that is visible from the exterior of any improvements must be white or off-white in color, except that any window coverings consisting of wooden blinds or shutters may be a natural wood color. », exemplaire de la charte de Celebration, 2003, publié sur le site *Celebrationinfo.com*, consulté à l'adresse : < <http://www.celebrationinfo.com/CommunityCharter.pdf> > (Je traduis).

pas, qui n'est pas à sa place. Un désordre. La maison Amérique est en désordre, on l'a dit, hantée et politiquement sur le point d'exploser. La hantise déloge : « la marque de la hantise : elle est par définition la chose domestique impossible à domestiquer. Elle nous ramène à un séjour qui, en tant que séjour, ne permet pas l'installation dans sa propriété »²⁸² C'est ce qu'expérimente Dick Van Dyke en tombant encore et encore dans le générique, à chaque épisode. Cette chute marque que son chez-soi lui résiste et il en va de même dans ma série *Event Horizon* où les morts-vivants empêchent toute installation définitive et tranquille dans le foyer du cadre filmique.

Dans le quartier pavillonnaire où est réfugié Vincent Price, durant la nuit, les vampires errent lamentablement. Durant la journée, ils occupent l'espace public tels des excréments. Le cadavre vivant est un reste qui refuse de partir, d'être évacué. Ainsi, cloîtré dans son pavillon de banlieue, Vincent Price est pris dans une routine²⁸³ cauchemardesque et doit méthodiquement se débarrasser des cadavres allongés partout dans la ville, en les incinérant tous les matins afin qu'ils ne se relèvent pas la nuit pour le harceler. Car désormais, les morts, ici appelés vampires, se relèvent. Chaque objet de la société de consommation est ainsi détourné de sa fonction primitive en objet de mort : le break familial lui sert de corbillard, le sommier du lit se transforme en pieux, les miroirs deviennent des boucliers, etc. La fiction du film précède le réel puisque trente ans plus tard, à Los Angeles, « Selon une estimation, 100 000 foyers du centre-ville sont équipés, véritables cages d'un zoo humains, de "barreaux antivols" scellés aux fenêtres et aux portes. Comme dans un film de George Romero, les familles de la classe moyenne se barricadent désormais tous les soirs contre la ville zombie qui les entoure. »²⁸⁴ Après le fantasme de la disparition instantanée des premiers *nuclear movies*, désormais les cadavres sont bien présents en tant que matière neutre et impossible dans le cinéma américain. Inscrit dans la même modernité que le cinéma d'Antonioni, *The*

²⁸² Jean-Luc Nancy, *L'Impératif catégorique*, *op. cit.*, p. 11.

²⁸³ Le film est construit de manière cyclique et se répète de chapitre en chapitre. Chaque jour, le professeur se lève pour emmener les vampires dans un four crématoire improvisé, qui brûle jour et nuit : il faut les porter, les conduire. Il faut aussi les pourchasser pour leur enfoncer un pieu dans le cœur, sinon, ils se relèvent la nuit pour le harceler.

²⁸⁴ Mike Davis, *Au-delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre* [1998], trad. Arnaud Pouillot, Éditions Allia, Paris, 2007, p. 51. Notons qu'un des chapitres de son livre s'intitule « Ozzie et Harriet en enfer ».

Last Man on Earth est paré de la même tonalité apocalyptique puisqu'il est tourné dans la même banlieue romaine que *L'Éclipse* (*L'Eclisse*, 1962, Michelangelo Antonioni) [Fig. 74]. Là où dans *L'Éclipse*, le décor absorbe l'humanité, dans *The Last Man on Earth* il rejette les cadavres, comme si ceux-ci ne pouvaient plus se diluer dans le sol (le devenir du cadavre est de se décomposer *dust to dust*). Price est prisonnier d'une écologie industrialisée quotidienne et si les cadavres occupent l'espace, il faut s'occuper d'eux. Se manifeste ici de manière radicale un réel monstrueux. Le champ cinématographique est infesté par la pourriture et la décomposition des corps sur le mode de la contamination, ce qui en fait un territoire à abandonner, dangereux, lié à la mort, à l'inertie et à la puanteur. Ainsi, au vide urbain succèdent rapidement des plans avec un, puis deux, puis trois cadavres, jusqu'à ce que chaque plan en soit recouvert. Puis les cadavres se relèvent. Une succession de cadavres qui cible Morgan, encadré dans l'entrouverture d'une fenêtre qui délimite la frontière entre le vivant et les morts : là, c'est le vivant qui est relégué dans l'arrière-plan dans un espace difficilement visible (la fenêtre est barricadée avec des planches en bois qui bouchent la vue sur ce qu'il y a derrière) [Fig. 68], laissant l'espace public du champ aux morts. L'usure du corps humain comme déchet est reflétée à l'image par le style des vampires, non seulement leur teint pâle et « délavé », leurs vêtements sales et déchirés, mais aussi leur démarche pataude qui signifie que le retour de l'au-delà n'est pas sans dégâts pour certains centres nerveux et organes. Et si les vampires sont allergiques au miroir, ce n'est pas parce qu'ils ne s'y voient plus, mais parce qu'« Ils ne supportent pas de voir leur image. Ça les repousse »²⁸⁵. Mais en tant qu'unique survivant, Price est lui aussi un reste. Tout ce qui reste de l'humanité. « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. »²⁸⁶ écrit Kristeva. Le monstre est a-normal, en dehors des normes. Et dans *The Last Man on Earth*, la normalité change de camp. C'est ce que dit une des vampires contaminés à Morgan : « À leurs yeux, vous êtes un monstre »²⁸⁷. Dans le film, le monde n'est constitué

²⁸⁵ « *They can't bear to see their image. It repels them.* »

²⁸⁶ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, op. cit., p. 12.

²⁸⁷ « *You're a monster to them.* » Remarquons que cette nouvelle société commence mal : elle se construit sur un meurtre, celui de Morgan. Ce n'est pas le seul élément biblique, puisque bien sûr, les contaminés tuent leur sauveur : Morgan est le seul dont le sang produit des antivirus qui pouvaient guérir les contaminés. C'est

que de restes qui ne sont pas évacués. Mais le reste est le degré zéro, ce que nous ne pouvons abandonner plus. « Pourquoi les nommer des restes ? Sans doute parce qu'ils résistent et que nous ne pouvons pas aller plus loin dans la suppression »²⁸⁸. Ces corps résistent.



Fig. 74 : Le même château d'eau dans *L'Éclipse* (*L'Eclisse*, 1962, Michelangelo Antonioni) et *The Last Man on Earth* : entre vide et pollution

c. Soulèvement et révolte de la matière morte

Le mort-vivant est un cadavre révolté. Parce qu'au commencement, il y a donc simplement ce geste dont nous n'avons pas encore vraiment parlé : ce détournement de la mort qui prend la forme d'un soulèvement. Les morts se soulèvent de leur tombe pour marcher à la surface du monde. Les zombies sont donc déjà en révolte contre leur condition de mort, puisqu'ils se relèvent et reviennent. Le cadavre, qui désigne comme nous l'avons vu en latin le fait de tomber (*cadere*), est celui qui passe de la station debout à la station allongée. C'est la définition logique. C'est comme cela que cela doit se passer. Arthur Penn l'exprime très

renforcé par le fait que Morgan est transpercé par une lance (qui évoque celle du soldat romain, Longin) sur un autel d'église.

²⁸⁸ François Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Le Plessis-Robinson, 1997, p. 62-63.

simplement quand on lui demande à propos de l'assassinat final des deux héros dans *Bonnie et Clyde* :

« – Qu'avez-vous demandé aux acteurs à ce moment-là ?

– Simplement de jouer la mort, de tomber, d'obéir aux simples lois de la gravité. »²⁸⁹

Et le mort, une fois tombé, doit rester allongé : pensons à l'œuvre de Rudolf Schäfer, *Visages de morts (Totengesichter, 1986)* [Fig. 75], photographies de cadavres à la morgue prises « objectivement » dirons-nous (bien que cela ne soit jamais le cas), visages impassibles, presque en paix même (les yeux fermés, les tensions du visage relâchées), des photographies où, selon Paul Ardenne « la mort redevient ce qu'elle est : ce qui abolit l'énergie, ce qui voue le corps à la corruption physique, ce qui en corrode l'apparence ordinaire »²⁹⁰. Pour Ardenne, c'est une pratique disparitionniste car elle projette, donne à voir, la disparition programmée du corps. Face à ce projet, le zombie, lui, est réapparitionniste, avec son visage grimaçant et son corps tordu. Il est cette aporie, celle du cadavre qui refuse de tomber définitivement. Pensons par exemple au cadavre à veste jaune, dans *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), qui reste dressé debout au grand étonnement de Kyle MacLachlan et qui, humour lynchien oblige, réagit mécaniquement à l'injonction de sa radio jusqu'ici silencieuse : « Reculez et mettez-vous au sol »²⁹¹ [Fig. 76]. Ils vont contre la loi de la nature qui interdit à quelque chose de mort d'être debout, en vie. « L'existence des monstres met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre. »²⁹² C'est un degré de la révolution zombie qu'a très bien compris Romero, un tout petit geste, un déplacement lourd de conséquences : « Je pensais que *I Am Legend* parlait de révolution. Je disais que si vous voulez faire quelque chose à propos de révolution, vous devriez commencer par le commencement. Je veux dire, Richard commence son livre avec un seul homme restant ; tout le reste du monde est devenu vampire. J'ai dit qu'on devrait repartir depuis le début et le modifier un petit peu. Je ne

²⁸⁹ Arthur Penn, « *Off-Hollywood* », entretien réalisé par Jean-Louis Comolli et André S. Labarthe, *Cahiers du cinéma* n° 196, décembre 1967, p. 35.

²⁹⁰ Paul Ardenne, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p. 458-459.

²⁹¹ « *Get back and stay down* ».

²⁹² Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », Paris, 1965, p. 171.

pouvais utiliser les vampires parce qu'il l'avait déjà fait, alors je voulais quelque chose qui serait aussi fort qu'un tremblement de terre. Quelque chose qui était là depuis toujours, quelque chose qui était au cœur de tout ça. J'ai dit : et si les morts arrêtaient d'être morts ? »²⁹³ Le deuxième renversement, ou révolution qu'incarnent les zombies postmodernes, c'est qu'avant, le zombie était tiré de sa tombe par le sorcier. C'était contre sa « volonté » qu'il revenait et quand il prenait connaissance de sa condition, il retournait à sa tombe (Seabrook). Désormais, le zombie postmoderne se relève de lui-même.



Fig. 75 : Rudolf Schäfer, *Visages de morts*, 1988, tirage platine, 43,5 x 32,1 cm



Fig. 76 : Le cadavre qui ne tombe pas : *Blue Velvet* (1986, David Lynch)

²⁹³ « *I thought I Am Legend was about revolution. I said if you're going to do something about revolution, you should start at the beginning. I mean, Richard starts his book with one man left; everybody in the world has become a vampire. I said we got to start at the beginning and tweak it up a little bit. I couldn't use vampires because he did, so I wanted something that would be an earth-shaking change. Something that was forever, something that was really at the heart of it. I said, so what if the dead stop staying dead?* », George A. Romero, « *Interview: George A. Romero on Diary of the Dead* », entretien réalisé par Mariana McConnell publié le 14 février 2008 sur le site *Cinemablend.com*, consulté à l'adresse : < <http://www.cinemablend.com/new/Interview-George-A-Romero-On-Diary-Of-The-Dead-7818.html> >. (Je traduis).

4. L'horizontalité et la banalité

« Et pourtant comme la mort, l'événement, l'autre, c'est aussi ce qu'on ne voit pas venir, ce qu'on attend sans attendre et sans horizon d'attente. »²⁹⁴

a. L'errance *horizontale* des revenants ordinaires

En errance à la surface terrestre, les morts-vivants dans ma pratique investissent la ligne d'horizon, la ligne d'horizon déserte comme symbole d'une attente d'un futur et d'un espoir d'avenir qui ne viennent pas, d'un destin absent comme dans cette fameuse discussion dans le conte de Perrault, *La Barbe bleue* : « “Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?” Et la sœur Anne lui répondait : “Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie.” »²⁹⁵ Espoir sans cesse reporté dans l'attente et le vide, espoir que les silhouettes des revenants viennent boucher et remplacer. Et c'est bien ainsi que se manifestent les zombies dans *White Zombie* (rappelons-le : le premier long-métrage à mettre en scène des zombies) et ce, dès la première scène où le mort se met en travers du chemin du vivant car car il était enterré sous la route. Il bloque la calèche des héros : « On dirait une barrière. »²⁹⁶ se demande un des protagonistes. On apprend que les bons morts sont « là où il y a du passage », de peur des voleurs de cadavres. La calèche leur passe dessus, croise Lugosi dont la main de *bòkò* blanc pénètre l'espace intérieur de la calèche, prémices de la menace à venir. Puis, des silhouettes débarquent du fond de l'image : « *Zombis* » crie le cochet. La calèche s'enfuit, quitte l'image, laissant le champ libre à ces corps étranges, qui semblent se déplacer en échappant aux lois de la physique.

L'acte créateur de mettre en scène des zombies trouve sa forme privilégiée dans l'horizontalité. La ligne horizontale est un motif qui casse la structure verticale de la hiérarchie des morts telle que conçue dans la tradition occidentale par exemple. C'est dans cette lignée historique que puise aussi l'imaginaire zombie. Bien loin d'être anodine, cette disposition porte en elle cette révolution (des valeurs, de la hiérarchie et de l'imaginaire) qui au Moyen Âge, permet aux pauvres de s'exprimer hors des cadres institués par les plus riches

²⁹⁴ Jacques Derrida, dans Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, op. cit., p. 119.

²⁹⁵ Charles Perrault, « *La Barbe bleue* » [1697], *Contes*, édition établie par Jean-Pierre Collinet, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1981, p. 152.

²⁹⁶ « *Looks like a barrier.* »

(l'Église qui maintient le système de pouvoir en place) à travers les voix des morts *ordinaires*. C'est dans un livre de l'historien Emmanuel Le Roy Ladurie, basé sur les notes de l'inquisiteur Jacques Fournier, que se trouve parfaitement exprimé ce rapport politique à l'horizontalité qui caractérise ces revenants : « l'errance *horizontale* des revenants : ils circulent et se déplacent de façon subreptice, en notre monde, à notre hauteur ; cette circulation s'oppose au trafic *vertical* des âmes : celles-ci dans la conception chrétienne [...] montent comme des flèches en direction du paradis céleste ; il constituera pour elles, dans le meilleur des cas, un séjour ultime, définitif. »²⁹⁷. L'errance horizontale des morts contrarie le déplacement vertical des âmes, mais aussi les saints, ces morts porte-parole, stars supra-ordinaires au corps imputrescible de l'écologie de l'au-delà chrétien. Ce déplacement est une remise en cause historique : le christianisme marque en effet « la substitution d'un modèle "vertical" à un modèle "horizontal" : ce dernier, caractéristique du Haut Empire et du paganisme, supposait à la fois un "modèle de parité" des relations sociales qui freinait toute tentative des individus de s'élever au-dessus des autres citoyens (c'était une des fonctions de l'évergétisme), et une relation familière, immédiate, avec le divin qui se révélait à tout homme, en particulier dans les rêves (voir Artémidore), alors même que les dieux païens étaient totalement distincts des hommes et que les héros eux-mêmes n'exerçaient aucune fonction d'intercession. [...] Le modèle "vertical" qui finit par caractériser le christianisme mais qui sortit du paganisme lui-même était, au plan social comme au plan religieux, un "modèle d'ambition" : il permettait à certains magnats ou philosophes d'abord, puis saints ou évêques, de s'élever au-dessus des autres et de se réserver le contact avec le divin. »²⁹⁸ D'ici à l'au-delà, les privilèges sont préservés. Face à ce dispositif de l'au-delà, les morts ordinaires font barrage et refusent la hiérarchie métaphysique. Ici, les paysans de Montaillou, dans un reste de croyances païennes, d'attachement à des folklores et à la tradition ainsi que dans un désir d'émancipation de la puissante Église, pensent que leurs morts restent près d'eux au lieu de s'installer dans ces institutions que sont l'enfer, le ciel ou le purgatoire. Pire, à cause de ce

²⁹⁷ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan : de 1294 à 1324*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, 1975, p. 589. Emmanuel Le Roy Ladurie parle de syncrétisme pagano-chrétien ou pagano-biblique. Il précise qu'à long terme, les morts de Montaillou rejoignent un lieu de repos définitif qui ne correspond pas tout à fait au paradis.

²⁹⁸ Jean-Claude Schmitt, « La Fabrique des saints », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 39^e année, n° 2, mars-avril 1984, p. 286-287.

nomadisme, ces derniers s'expriment hors des canaux de communication de l'Église, via un « messenger des âmes » qui est un membre de la communauté du village. Libérés des institutions religieuses strictes, les morts sont désormais mobiles.

b. La résistance des morts ordinaires : l'errance des corps contre le territoire

Rester sur terre, c'est refuser la métaphysique et pour l'Église, il faut arriver à gérer, à contenir ces récits de revenants, des revenants qui apparaissent selon leur bon vouloir, souvent pour régler des problèmes d'héritage, sans interférence institutionnelle. Alors que les anges et les saints sont les seuls morts habilités et autorisés à communiquer avec les vivants, le peuple prend la parole à travers ses morts et met de côté tout jugement moral, le jugement moral étant le fondement de la métaphysique chrétienne. C'est en partie pour résoudre ce problème fondamental (que faire des morts ordinaires là où l'au-delà n'est pensé que pour les bons, le paradis, et les mauvais, l'enfer ?) que le christianisme médiéval va quadriller de manière millimétrée l'au-delà de manière verticale. Il faut territorialiser les cadavres et les âmes car le territoire permet de délimiter, réguler, autoriser et interdire, reprendre un contrôle disciplinaire. C'est pour cela que le Moyen Âge voit l'officialisation des limbes et du purgatoire pour ceux qui se situent « entre les tout-à-fait-bons (*valde boni*), destinés au Paradis, et les tout-à-fait-mauvais (*valde mali*) voués à l'Enfer [c'est-à-dire] les ni-tout-à-fait-bons-ni-tout-à-fait-mauvais (*nec valde boni nec valde mali*) »²⁹⁹. Cette nouvelle cartographie précise permet de réguler la libre circulation des morts qui se sont mis à contredire, à cohabiter, à interférer, à se déplacer entre la sépulture, l'au-delà et le lieu de l'apparition dont les vivants sont témoins³⁰⁰. C'est contre ce désir de topographier et de centraliser l'au-delà que se manifeste l'imaginaire de l'errance des morts. Les morts, d'un geste, se passent de l'approbation de Dieu pour se manifester, ne tiennent plus en place et s'évadent de l'au-delà pour marcher sur terre. Au fond de tout cela, c'est une anticipation de la mort de Dieu qui transpire dans ce renversement et cette horizontalité : les morts lui échappent, lui désobéissent et émettent l'hypothèse de son impuissance, peut-être, donc, de son inexistence.

²⁹⁹ Jacques Le Goff, « L'Attente dans le christianisme : le Purgatoire », *Communications* n° 70, « Seuils, passages », 2000, p. 299.

³⁰⁰ Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, 1994, p. 205.

c. La présence des corps

Au XVIII^e siècle dans le *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c* (1746), Augustin Calmet, un bénédictin, se consacre aux rumeurs, venant notamment des pays de l'est, de morts qui reviendraient à la vie pour manger, des vampires : des morts qui reviennent de manière tangible, corporelle, parfois même « qui mâchent comme des porcs dans leurs tombeaux et qui dévorent leur propre chair »³⁰¹, s'interrogeant, au passage, aussi sur des cas de cadavres d'excommuniés qui ne pourrissent pas. Les corps posent problème et se relèvent également contre, ou du moins en se passant de, l'autorité de Dieu. Parfois, ce sont même des corps païens. Présence gênante du corps : les ongles qui continuent de pousser, les cheveux, les fluides qui circulent et débordent du corps, les excréments qui sortent. En cette période qui a connu de grandes épidémies de peste en Europe (Londres en 1665, Vienne en 1679, Marseille en 1720 entre autres), les légendes disent que les vampires, ou oupires, sucent à distance le sang de leurs proches encore vivants et les affaiblissent parfois jusqu'à la mort par un principe de contamination. Ils représentent la domination du corps sur l'âme par la faim incontrôlable. La conclusion des dissertations de Calmet, et bien que son style littéraire est équivoque (parfois il semble y croire), c'est que ce sont des sornettes à l'opposé des vrais revenants que sont les esprits ou les ressuscités officiels tel Lazare. Soit ces morts sont des produits de l'imagination de paysans idiots, soit des morts enterrés trop vite, encore en vie, bien qu'il émette avec prudence l'hypothèse que Dieu, parfois, autorise un démon à ranimer ces vampires dans un but bien précis. Mais rien en dehors de Dieu. À l'écart donc les revenants corporels issus de la nature, et a priori du côté de la fiction. Pour l'Église, ils ne peuvent exister. Mais ironiquement, ce traité donnera naissance au vampire de Bram Stoker, *Dracula* (1897), le vampire moderne, inspiré d'un personnage réel, Vlad Țepeș (« l'Empaleur »), un être maudit et romantique. *De la mastication des morts dans les tombeaux*³⁰², du vampire commun suceur de sang à *Dracula* l'aristocrate, le vampire est celui qui paie la jouissance de son corps par le terrible châtement de boire du sang qui n'est pas celui du Christ. Il ne peut résister à l'appel de la chair et craint la pureté immatérielle de la lumière.

Calmet tente ici de poser le problème du territoire à travers celui du corps des mauvais morts,

³⁰¹ Dom Augustin Calmet, *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c*. [1746], t. 2, J. Pariset, Senones, 1759, p. 181. (J'ai modernisé le texte.)

³⁰² Titre du traité de Michael Ranft publié en 1725.

des morts problématiques. Pour l'Église, l'apparition des « esprits » est tolérable, car contrôlée et légiférée par l'autorité de Dieu – si apparitions il y a, c'est sa décision et pas celle, autonome, des revenants : « Quant à la réalité du retour des âmes et de leurs apparitions, la Sorbonne, la plus célèbre école de théologie qui soit en France, a toujours cru que les âmes des défunts revenaient quelquefois, ou par l'ordre et la puissance de Dieu, ou par sa permission. »³⁰³ précise-t-il. Le traité de Calmet, en niant les revenants corporels pour mettre en avant l'apparition des esprits, prône la supériorité et l'immortalité de l'âme. Ainsi, et contrairement à la métaphysique vaudou évoquée plus haut, l'Église s'attache à préserver la supériorité de l'âme sur le corps par l'immatérialité, par la distinction vivant/corporéité contre mort/intangibilité de l'âme. Seul le corps est corruptible. L'âme est immortelle. Pour affaiblir le potentiel révolutionnaire et dangereux du mort, qui transpire dans le revenant excommunié, il faut le dématérialiser. Or, les croyants de Montailou, eux, résistent et affirment, contre l'inquisiteur Fournier, la corporéité de leurs revenants : « “Arnaude elle-même voit ces âmes ! Elles ont une chair, des os, et tous les membres : tête, pieds, mains, et tout le reste. Elles disposent ainsi d'un corps propre. »³⁰⁴ L'errance des morts-vivants s'affranchit également des limites, des normes, et échappe à toute cartographie imposée. Et la matérialité des corps permet de faire réellement et physiquement barrage et de transformer l'horizon en un mur infranchissable et mobile, technique qu'utilisent souvent les contestataires, par exemple le mouvement Occupy Wall Street, qui se rappelle à ses cibles par la simple présence physique sur le lieu du crime. Au cinéma, cette incarnation est marquée le passage de la surimpression, technique fantasmagorique et fantomatique par excellence qui sépare les morts des vivants par deux prises de vue séparées, à la présence des figurants en chair et en os devant la caméra, donnant dans l'image la même corporéité aux uns et aux autres. Désormais, dans le cinéma de la modernité, tout se joue dans les rapports de profondeur.

³⁰³ Dom Augustin Calmet, *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c.*, op. cit., t. 1, p. 211. (J'ai modernisé le texte.)

³⁰⁴ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montailou, village occitan : de 1294 à 1324*, op. cit., p. 589, citant Guillaume Fort, éleveur et cultivateur de Montailou interrogé par Jacques Fournier, évêque de Pamiers et inquisiteur de 1317 à 1326.

Note sur le cinémascope comme fin de la métaphysique

Si les zombies occupent l'espace horizontalement, il n'y a pas de transcendance (signifiée par la verticalité). Ils sont au bas de l'échelle. Exclus de cette élévation, ils sont des rebuts, loin de la noblesse du vampire ou de la mélancolie du fantôme (plein d'états d'âme). Ils sont à même le sol, sur la terre. Et si les zombies sont une ligne d'horizon, ils se plient, de fait, très bien au format cinémascope (comme le 2.39 : 1). C'est donc la question de l'espace qui est d'abord en jeu dans ma pratique, et notamment, on l'a dit, de l'espace cinématographique. L'horizontalité du format cinémascope laisse le champ ouvert aux morts qui marchent et par sa forme même, met de côté l'idée d'une métaphysique ascendante. C'est encore plus prégnant quand on voit un film en cinémascope à la télévision. Si le film n'est pas recadré – ce qui est de moins en moins rare –, on a du noir en lieu et place du haut et du bas, c'est-à-dire du rien, ni enfer, ni paradis. Fin de la métaphysique. C'est la fin aussi d'une topographie qui place les morts sous les vivants, sous la terre. L'horizontalité, c'est l'égalité car elle met tout le monde au même niveau.

5. *Event Horizon*

« C'était une sensation horrible, cette impossibilité de plonger. »³⁰⁵



Fig. 77 : Karim Charredib, *Gone with the Dead #1*, 2010, tirage numérique, 50 x 70 cm. Série *Event Horizon*



Fig. 78 : Karim Charredib, *Gone with the Dead #2*, 2010, tirage numérique, 50 x 70 cm. Série *Event Horizon*

³⁰⁵ Rudyard Kipling, *Chez les Américains*, *op. cit.*, p. 239. Kipling témoigne ici de son impossibilité de s'enfoncer dans les eaux du Grand Lac Salé où se trouve le parc d'attractions Saltair, à environ quinze miles de Salt Lake City, lieu où a été tourné le film *Carnival of Souls*.



Fig. 79 : Karim Charredib, *Gone with the Dead #3*, 2010, tirage numérique, 50 x 70 cm. Série *Event Horizon*



Fig. 80 : Karim Charredib, *Gone with the Dead #4*, 2010, tirage numérique, 50 x 70 cm. Série *Event Horizon*



Fig. 81 : Karim Charredib, *Gone with the Dead #5*, 2010, tirage numérique, 50 x 70 cm. Série *Event Horizon*

a. Porosité des frontières

Le terme *event horizon* (horizon des événements) définit en physique une frontière. Ce sont le lieu et le moment dans l'espace-temps qui délimitent le champ d'action d'un observateur *hic* et *nunc*, action qui peut modifier le futur. Au-delà de cet horizon, le temps se dilate et l'espace se contracte, et l'observateur n'a plus de prise sur eux. Cet horizon des événements est la surface qui entoure les trous noirs, dont la force d'attraction vient parasiter l'espace-temps : la lumière est ralentie par elle et attirée jusqu'à en devenir prisonnière et digérée (les photons tournent autour de la singularité du trou noir comme un atome puis sont absorbés). L'horizon est le seuil critique où la lumière est prise au piège par la singularité sans pour autant tomber dedans, sans pour autant en échapper : « L'horizon, la frontière de la région de l'espace-temps d'où il n'est pas possible de s'échapper, se comporte plutôt comme une membrane que l'on ne peut traverser que dans un sens, tout autour du trou noir : les objets, comme des astronautes imprudents, peuvent tomber dans le trou noir mais rien ne pourra jamais ressortir de ce même trou noir en franchissant l'horizon. (Rappelons-nous que l'horizon est la trajectoire dans l'espace-temps de la lumière qui tente de s'échapper du trou noir et que rien ne peut se mouvoir plus vite que la lumière.) On pourrait très bien dire de cet horizon ce que le poète Dante disait à propos de l'Enfer : "Vous qui entrez ici, perdez toute espérance." Toute chose ou toute personne tombée à travers l'horizon atteindra bientôt la

région de densité infinie et la fin des temps. »³⁰⁶ Pour l'observateur extérieur, l'au-delà de cet horizon est invisible car la lumière n'en ressort pas³⁰⁷. Comme la mort, cette frontière est « perméable à l'aller seulement, perméable mais non transparente, devenue imperméable au retour. »³⁰⁸ Hawking surnomme les trous noirs “dévoreurs d'information” en ce qu'ils seraient les seuls objets de l'univers à contredire le principe de conservation de l'information, c'est-à-dire que selon cette loi censée être universelle, aucune information n'est jamais disparue mais transformée. Seulement Hawking constate plus tard que les trous noirs émettent un rayonnement, donc de l'information, ce qui est impossible selon la théorie de la relativité : rien ne va plus vite que la lumière, or la lumière elle-même n'est pas assez rapide pour revenir de l'horizon du trou noir. D'une manière ou d'une autre, grâce aux théories quantiques³⁰⁹ venues à la rescousse d'Hawking, tout corps qui rentre dans le trou noir serait à la fois vivant le temps d'atteindre le fond de la singularité³¹⁰ et déjà mort, rejeté en émission, vaporisé et encodé dans le Rayonnement d'Hawking : « Ainsi, en un sens, l'astronaute serait-il “recyclé” »³¹¹.

³⁰⁶ Stephen Hawking, *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs* [1988], trad. Isabelle Naddeo-Souriau, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1991, p. 121.

³⁰⁷ Stephen Hawking, se basant sur le principe d'incertitude de la mécanique quantique, a émis l'hypothèse en 1974 que les trous noirs émettent peut-être des particules par des tunnels quantiques, une voie de sortie. C'est le rayonnement d'Hawking.

³⁰⁸ Vladimir Jankélévitch, *La Mort* [1966], Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1993, p. 341, cité dans Stéphane Du Mesnildot, « Les Créatures du miroir », *Vertigo* n° 26, « Voix off. Qui nous parle ? », 2006, p. 93.

³⁰⁹ Ici encore la théorie générale et la mécanique quantique se confrontent. Ce double-état est une hypothèse notamment de Leonard Susskind et de Juan Maldacena, spécialistes en mécanique quantique, qui avec la théorie du principe holographique, font de la surface de l'horizon des événements une sorte d'écran de projection (de cinéma comme l'analogie de Susskind ci-après) de ce qui est rentré à l'intérieur. On verrait encore le corps alors qu'il est rentré dans le trou noir. « Le nom donné à ce principe vient de l'analogie avec un hologramme, procédé par lequel une image en trois dimensions est construite à partir de la projection des détails codés dans un film à deux dimensions. Le principe holographique stipule ainsi que l'horizon d'un trou noir contient la totalité de l'information incluse à l'intérieur de celui-ci. », Leonard Susskind, « L'Univers est un hologramme », entretien réalisé par Franck Daninos, date non communiquée, publié sur le site *Larecherche.fr*, consulté à l'adresse : < <http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=24818> >.

³¹⁰ Rappelons que ce temps, cette chute vers le fond jusqu'à atteindre la singularité, peut durer théoriquement des années puisque le temps lui-même est aspiré par le trou noir, et que plus on se rapproche du fond, plus il se dilate.

³¹¹ Stephen Hawking, *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs*, *op. cit.*, p. 147.

b. Entre-deux (corps, espace)

Si j'ai appelé ma série photographique *Event Horizon*, c'est parce que les morts-vivants sont une puissance d'absorption qui se cache derrière la ligne d'horizon, celle de la profondeur de champ comme celle des bordures du cadre de l'image. Les morts-vivants sont un horizon qui *avance*, funestement. Une ligne formée par une population. Les zombies ne se déplacent qu'en masse, c'est leur force. Jean Baudrillard, dans son ouvrage *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, utilise la métaphore de ce corps gravitationnel qu'est le trou noir pour décrire les masses. Comme cet objet stellaire qui ne renvoie rien, y compris la lumière, y compris, donc, sa propre image, les masses absorbent tout sans distinction. Les masses comme « trou noir où le social s'engouffre »³¹². Contre l'explosion se profile l'implosion de l'environnement, son effondrement, conséquence de l'accumulation des corps regroupés, de l'absorption des énergies et des motivations individuelles, de l'anéantissement à l'œuvre de la culture, du politique et du social. Tout ce qui rentre dans le trou noir y reste prisonnier, augmentant la masse du trou noir, sa taille, et sa capacité à dévorer ce qui l'entoure. Un trou noir ne peut qu'aller en augmentant (d'où l'implosion : il s'effondre sur lui-même). Or, la masse des morts est la plus grande des masses existantes, le plus grand cumul : « Derrière chaque être vivant il y a trente fantômes, car tel est le rapport des morts aux vivants. Depuis l'aube des temps, environ cent milliards d'êtres humains ont vécu sur cette planète. »³¹³ écrit l'auteur de science-fiction Arthur C. Clarke. Dans un des ouvrages de référence sur la question, *Masse et puissance* [1960], Élias Canetti définit les masses, et notamment les particularités de ce qu'il appelle la masse ouverte, celle qui n'existe que pour s'étendre, qui avale tout : « La masse ne se sent jamais repue. Elle fait preuve d'appétit tant qu'il reste un homme qui échappe à son emprise. »³¹⁴ Puissance d'absorption mais aussi attirance quasi-magnétique par l'inéluctabilité de la mort. Personne n'échappe à ce groupe, il est, en quelque sorte, le plus démocratique puisque la mort ne laisse personne à l'écart. Cette masse noire qui vient absorber le champ est une puissance neutre dont personne ne revient... hormis le mort-vivant lui-même puisqu'il est ontologiquement revenant. Comme

³¹² Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Sens & Tonka, coll. « Morsure », Paris, 1997, p. 12.

³¹³ Arthur C. Clarke, *2001 : l'odyssée de l'espace* [1968], trad. Michel Demuth, J'ai lu, coll. « S-F », Paris, 1996, p. 5.

³¹⁴ Élias Canetti, *Masses et puissance*, *op. cit.*, p. 19.

l'astronaute recyclé d'Hawking, il est tiraillé par ce statut particulier, entre deux états tant il se tient comme un funambule entre la vie et la mort, entre le champ et le hors-champ. Les morts-vivants et autres revenants sont des passeurs. À un moment du film *Vaudou* par exemple, Carrefour s'avance vers la caméra jusqu'au point limite de la focale (qui définit le net de la profondeur de champ). Mais il s'arrête un peu plus loin, quelques centimètres qui le font basculer dans le flou, car trop près de la caméra. Là, Carrefour a trouvé sa place, dans un point de bascule, un « presque hors-champ car trop dans le champ », trop près de la caméra [Fig. 82]. Son visage commence à s'évanouir dans le flou, mais pas entièrement. Mais il s'est arrêté, là, sur cette limite, pas encore invisible, plus tout à fait visible, et en même temps trop visible (il remplit toute l'image) au point que cela en est presque obscène. Carrefour se situe dans cet espace « ni..., ni... », plus vraiment, mais pas encore, un entre-deux, une limite. Ce plan de Carrefour a ceci d'annonciateur qu'il envahit tout le champ de son visage, qu'il ne laisse aucune place à l'humain, et que, trop près de la caméra, il semble prêt à surgir sur le spectateur. Il a percé le quatrième mur, pour reprendre le fameux exercice brechtien sauf qu'ici, ce n'est pas didactique, destiné à révéler la fausseté du spectacle (quoique...). C'est une manière d'envahir le monde à travers cette brèche qu'est le cadre de l'écran (voir à ce propos le film *Démons*³¹⁵ qui reprend tout à fait cette idée en situant l'action dans un cinéma dont le film projeté contamine le réel). Un pied dedans, un pied dehors, le mort-vivant claudique et trouve ici un espace étrange de l'image classique qu'il piétine mollement : le bruit des pas qui frottent sur le sol, véritable motif sonore du film, est d'une langueur vraiment monotone. Du hors-champ, on revient plus qu'épuisé.

³¹⁵ *Dèmoni*, 1985, Dario Argento. L'action du film d'horreur projeté dans la salle contamine les spectateurs et ils deviennent des morts-vivants démoniaques comme les héros du film dans le film.



Dépasser la zone de netteté : Fig. 82 : Carrefour dans *Vaudou*
 Fig. 83 : The Man dans *Carnival of Souls*

Cet entre-deux correspond aussi à la figure de Carrefour, dans la mythologie du vaudou. Baron Carrefour, aussi connu sous le nom de Legba Attibon, est le dieu des portails et des croisements. À la croisée des chemins, il faut se décider. Le zombie, lui, est un amalgame, comme le carrefour qui centralise tous les tracés et trajectoires. C'est dans sa « nature » même d'être hybride et paradoxal. C'est dans cette indistinction que se tient un des programmes politiques des zombies : l'abolition des frontières et des distinctions. Abolition des hiérarchies et des limites que posent les vivants.

Face à cette redéfinition et cette porosité des frontières qui apparaissent dans le cinéma, les personnages de films perdent leurs repères. Nul ne l'a mieux montré qu'Herk Harvey dans *Carnival of Souls* (1962), véritable film fantôme du cinéma américain³¹⁶. Mary, l'héroïne du

³¹⁶ Le réalisateur était lui-même hanté par une image. Fasciné par la vision du parc d'attractions abandonné Saltair (en Utah) depuis l'autoroute, Herk Harvey décide d'y tourner un long-métrage. Il travaille pour une société basée à Lawrence, Centron, qui réalise de nombreux films d'entreprise, des films éducatifs ou encore des clips (environ quatre cents films). Il demande à son ami John Clifford de lui écrire un scénario qui lui permettrait d'utiliser le site de Saltair et utilise les moyens de Centron pour accomplir son film. *Carnival of Souls* est réalisé avec un budget d'environ 30 000 dollars réunis par le réalisateur auprès notamment des habitants de sa ville, Lawrence, dans le Kansas. En effet, la ville rêve alors d'avoir une production cinématographique en son sein (sur l'affiche du film pour la première, on peut lire : « *Will Lawrence become the new movie capital ??..... It could!! A new movie is born here* »), au point qu'Harvey réussit à convaincre les habitants de jouer les seconds-rôles dans le film. Mais lors de la première, le 26 septembre 1962 au Granada Theater de Lawrence, la réception est mitigée : le film ne correspond pas vraiment aux codes du film hollywoodien auxquels les habitants s'attendaient. *Carnival of Souls* est ensuite diffusé en double-programme avec *The Devil's Messenger* par le distributeur (Herts-Lion) qui réduit la durée du film pour la séance à 75 minutes. Le film va alors disparaître du circuit, mais va tout de même ressurgir de temps en temps, la nuit, lors

film, va malgré elle enchaîner les passages du visible à l'invisible, du proche (la ville qui représente la vieille Amérique des pasteurs et des drive-in) au lointain (le parc d'attractions hanté filmé avec une sorte de téléobjectif et sa puissance d'attraction hypnotique³¹⁷), du monde des vivants au monde des morts : « Mary [...] passe régulièrement d'un plan de réalité à un autre »³¹⁸. Alors qu'elle ressort miraculeusement indemne d'un accident de voiture, elle est victime quelques jours plus tard de vertiges, de défaillances. Quand elle fait du shopping dans un grand magasin, le son s'arrête, elle n'entend plus rien tandis que les gens ne la voient plus. Est-elle vivante, folle, revenue *D'entre les morts*³¹⁹ sans le savoir, somnambule ? C'est toute une confusion des mondes que nous propose le film. Marie est dans un état superposé, comme si deux pellicules d'un même film étaient projetées sur l'écran pour totalement fusionner dans la fin du film. L'invisibilité n'est pas l'inexistence : Mary comme les zombies/fantômes qui la poursuivront plus tard dans le film sont dans le cadre. Ce que découvre Mary en passant de leur côté, c'est qu'ils l'ont toujours été.

Toute la construction du film est basée sur le long effondrement des frontières. La séquence d'ouverture, celle de l'accident, pose des limites classiques pour indiquer qui est vivant et qui est mort, malgré les apparences, puis va s'acharner à percer des trous d'un espace à un autre. Ainsi, alors que la voiture a chuté du pont, Mary ressort de l'eau, séparée des vivants via un astucieux champ/contrechamp : on voit dans le premier plan les hommes de face en plan d'ensemble sur le pont (un choix justifié car cela permet de tous les avoir dans le champ), en légère contre-plongée, mis à distance par la barrière du pont. À ce plan répond le

de rediffusions à la télévision en dernière partie de soirée (diffusion sur TCM dans l'émission *TCM Underground* le vendredi soir tard), devenant un objet que l'on a la chance d'apercevoir, tel un spectre (le film a vu sa première diffusion en France sur la chaîne Arte en 1992 en troisième partie de soirée). *Carnival of Souls* devient le parangon du *midnight movie*. Le film est redistribué en 1989 par Panorama Entertainment qui le ressort en salle et dans des festivals. Cette fois le film est acclamé. Mais Lawrence ne sera jamais l'Hollywood bis rêvée. Et le film restera l'unique long-métrage de son auteur.

³¹⁷ « Lors des apparitions lointaines de la rotonde, qu'elle visualise de toute part, de sa fenêtre notamment, les zooms avant figurent l'attraction inéluctable vers le lieu final de sa destinée. », Emeric de Lastens, « Le Regard d'Eurydice », *Vertigo* n° 26, *op. cit.*, p. 89.

³¹⁸ Olivier Schefer, « *Carnival of Souls* », *Trafic* n° 81, printemps 2012, p. 130.

³¹⁹ *D'entre les morts* est le titre du roman de Pierre Boileau et Thomas Narcejac qui a inspiré Alfred Hitchcock pour *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958). *Sueurs froides* raconte aussi l'histoire d'une revenante blonde, mais contrairement au film d'Hitchcock, on découvre dans *Carnival of Souls* qu'il n'y a pas de subterfuge ici.

contrechamp de Mary au bord de la rive, filmée en plongée et surtout en plan d'ensemble plus grand que le précédent de face. Ce choix du plan d'ensemble pour filmer un personnage seul crée une étrangeté car on s'attendrait à un plan serré, pour se sentir de son côté. C'est un éloignement d'avec les vivants, au côté desquels le spectateur est. Mary apparaît alors comme un phénomène que l'on observe de loin. La barrière du plan des hommes ne nous met pas à distance d'eux, mais signifie que Mary n'est plus dans leur camp : c'est-à-dire qu'elle n'est plus une vivante. Elle en est littéralement séparée. De l'autre côté. Qui plus est, l'effet est renforcé par le décor : une nature informe (boueuse) du côté de Mary, tandis que les hommes sont entourés de lignes (horizontales, verticales, obliques) de construction – des barrières, poutres, grues, qui constituent le monde des humains, un monde qu'ils se sont construits, contre un monde informe et liquide où tout revient dans tout, où toutes les traces disparaissent dans un tourbillon pour retourner à l'état originel du courant. L'eau contre la roche. Le liquide (matière qui absorbe) contre le solide (matière contre laquelle on se cogne et qui garde les traces, l'histoire). Transparence contre opacité. Remarquons enfin, que cette image de Mary sortant de l'eau aura une réponse dans le film, avec l'image des revenants qui sortent eux aussi de l'eau. Ainsi, dès la première scène, Mary revient bel et bien d'entre les morts, du monde sous la surface [Fig. 84].



Fig. 84 : *Carnival of Souls* (1962, Herk Harvey) : Champ/contrechamp entre Mary et les vivants

c. Hors-cadre

Porosité du cadre : *The Man* (interprété par Herk Harvey), le revenant qui hante Mary reproduit le même geste que Carrefour [Fig. 83]. Il tend ses bras et s'approche de la caméra au point de dépasser le point de netteté. Herk Harvey perce toutes les limites et frontières.

Tous les revenants du film, pris dans une danse déchainée, jouant à cache-cache avec Mary, semblent ainsi surgir du hors-cadre : quand Mary avance toujours de l'arrière-plan vers la caméra, s'arrête quand son visage occupe tout l'espace – ce qui signifie que l'espace entre la caméra et elle est très réduit –, puis tourne sur la gauche de l'image, surgissent alors deux cadavres à l'extrême premier plan qui, on le devine, étaient accroupis sous la caméra, ce qui indique qu'ils se trouvaient en face de Mary, et qu'en toute logique, elle ne pouvait pas ne pas les voir [Fig. 85].

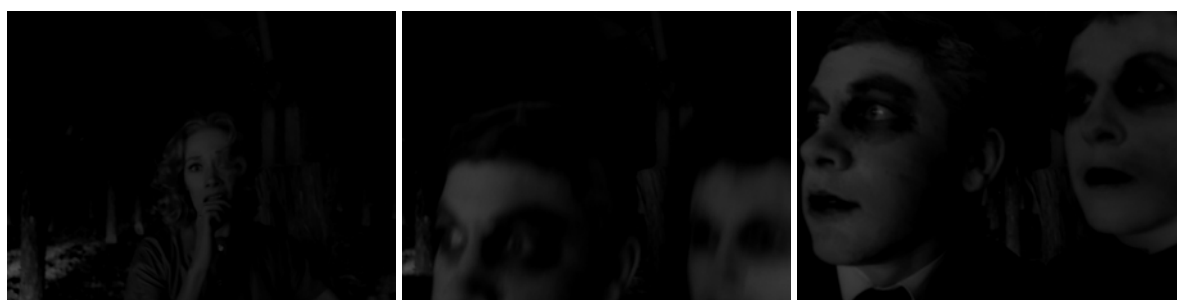


Fig. 85 : *Carnival of Souls* : Les morts cachés devant la caméra

De fait, ce procédé (les revenants qui se cachent des spectateurs plutôt que de l'héroïne) étonnant, résolument moderne, digne même de la Nouvelle Vague, donne l'impression que les zombies surgissent donc plutôt d'un hors-cadre, d'un hors-scène que du hors-champ. Pour être plus clair, d'un espace qui n'est pas la continuité invisible du champ, mais de celui qui en marque sa marge en tant qu'univers fictif, un hors de l'image spécifique que Pascal Bonitzer identifie comme l'espace de production du film (caméra, plateau, etc.)³²⁰. Car en se cachant du spectateur plutôt que de l'héroïne, en prenant en compte finalement la caméra, ils donnent la sensation bizarre de sortir d'entre les photogrammes, c'est-à-dire des collures entre les

³²⁰ « Mais quelque chose (de la réalité) est resté, radicalement, hors-champ. Hors-scène [...] rejet d'une "autre scène" : celle de la réalité matérielle, hétérogène et discontinue, de la *production* de la fiction », Pascal Bonitzer, *Le Regard et la Voix, op. cit.*, p. 17. On se référera à la définition concise donnée dans *Esthétique du film* issue de l'analyse de Pascal Bonitzer sur l'idée d'un hors-champ anti-classique : « Quant à cet espace de la production du film, où se déploie et où se joue tout l'appareillage technique, tout le travail de la réalisation, et métaphoriquement tout le travail d'écriture, il serait plus adéquat de le définir comme hors-cadre : ce terme, qui a l'inconvénient d'être peu usité, offre en revanche l'intérêt de référer directement au cadre, c'est-à-dire, d'emblée, à un artefact de la production du film — et non au champ, qui est, lui, déjà pris dans l'illusion. », Jacques Aumont, Alain Bergala, Michelle Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film* [1983], Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », Paris, 2004, p. 19.

plans. Le génie d'Harvey, c'est de lier l'espace des morts, lieu invisible par définition, à un autre espace invisible mais qui existe pourtant bien matériellement dans le dispositif cinématographique. Cache-cache : c'est comme si les morts-vivants sortaient de la collure, un espace extradiégétique qui existe mais que l'on ne voit pas à cause du procédé technique, de la vitesse de défilement de la pellicule trop rapide pour que le cerveau l'aperçoive. Cet infime millimètre de film qui suture deux plans, au sein même de la matière filmique, là où il n'y a pas d'image. 1 millimètre d'existence tous les 1/24^e de seconde, imperceptible, et pourtant bien présent. Cette suture, on la voit sans la voir. La hantise : des morts, trop contents d'affleurer la surface du visible³²¹, pour emporter les êtres de la fiction dans le néant de la suture.



Fig. 86 : *Carnival of Souls*

L'horizon des événements, comme l'horizon entre le ciel et la terre, ou entre le ciel et la mer, ou l'horizon de la mort qui plane sur la vie, ce *bruit de fond* parasite qui rôde dans l'air – pour citer Don DeLillo qui définit ainsi la présence de la mort dans son ouvrage éponyme (*White Noise*, 1985) –, marque l'entrée vers un au-delà inconnu, effrayant, défiant les conceptions de l'homme lambda. L'horizon des événements est une zone fine d'indiscernabilité où cohabitent les deux territoires séparés. Celui qui passe l'horizon ne s'en rendrait pas compte, tandis que celui qui observe, voit le passeur ralentir et se figer à cause de la dilatation du temps. C'est ce lieu indéfinissable qui se tient dans ma série photographique où il y a cohabitation entre les vivants et les morts. C'est le mort-vivant qui est à l'image de

³²¹ Les morts affichent un sourire constant, figé, ils dansent et semblent s'amuser quand ils jouent à cache-cache avec Mary.

cet horizon, en tant qu'il se tient dans cet état paradoxal entre la mort et la vie. Les morts s'accumulent dans le fond du champ, qui devient un dépotoir. L'horizon s'épaissit.

Le corps même du mort-vivant, entre la mort et la vie, est aussi une question fondamentalement esthétique, entre le champ et le hors-champ, c'est-à-dire une question d'espace. En effet, les zombies apparaissent comme ces êtres faibles (à l'image de Mary qui disparaît par moment du monde), qui oscillent maladroitement entre ces deux mondes. Carrefour, Mary, la prisonnière du désert, l'astronaute fictif d'Hawking, tous quatre sont des corps pris dans l'entredeux. Ce sont des corps-transgresseurs en ce que transgresser, c'est « aller au-delà d'une limite, [...] traverser, franchir »³²².



Fig. 87 : Karim Charredib, *A Wonder Wheel*, 2011, vidéo HD, couleur, son, 7 min. 22 sec.

d. L'arrivant absolu : rapprocher le lointain

Le mort-vivant, le revenant, est pour reprendre le terme de Jacques Derrida, un « arrivant absolu »³²³. C'est aussi la question de l'immigré qui est au cœur de celle de la frontière. Dans *Event Horizon*, ces immigrés d'outre-film qui arrivent dans ces champs forclos du cinéma classique sont absolus en ce qu'ils détonnent avec ce qui constituait le cadre. Ce qu'explique Derrida, c'est qu'aucun état-nation n'a jamais ouvert ses frontières qu'en proposant contrôles, limitations, contreparties, qu'il tend à bannir l'immigration alors que c'est impossible et même contreproductif pour la nation. L'état qui se dit juste, qui dit pratiquer la justice, ne peut pas ne pas appliquer un « principe d'hospitalité inconditionnelle ». C'est en cela qu'il oppose le droit et la justice. Elle a le droit, elle fonde son droit (lois), mais ce droit est injuste.

³²² Bernard Quemada (dir.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, t. 16, Centre National de la Recherche Scientifique/Gallimard, Paris, 1994, p. 514.

³²³ Jacques Derrida, dans Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, op. cit., p. 21-22.

Nuit des morts-vivants et ont appelé les créatures “zombies”. Je me suis dit : wow, peut-être que c’est ce qu’ils sont. Pour moi, c’étaient des voisins morts. »³²⁷

6. La révolte de la profondeur de champ

« Ce qu’ils ont vu, ou ce qu’ils se rappellent, ce à quoi ils sont habitués, ce sont de mauvais films bâclés, où il n’y avait jamais de figurants à l’arrière-plan, les rues étaient toujours vides, parce que c’était simplement moins cher à faire. [...] J’ai horreur du mot figurant, il est horrible, parce qu’on utilise les gens comme on les définit. Extras, étrangers à la scène. »³²⁸

a. Derrière les stars

Dans *Event Horizon*, les morts-vivants sont communs, et se maintiennent principalement derrière. Mais derrière quoi ? Une star.

Une star, c’est une étoile, mais aussi une super vedette. Hollywood a su, à partir de sa période classique, construire un star-system efficace afin de fidéliser le spectateur. Créer des icônes – des premiers plans – fascinantes. Le star-system a été conçu comme un modèle économique appliqué dans le cinéma américain dès les années dix pour contrer le *studio system* en misant, comme le théâtre a su le faire, sur les têtes d’affiche, c’est-à-dire en niant la dimension collective de la création d’un film au profit de l’idée qu’un être est finalement l’essence de l’œuvre, cet être étant celui qui lui prête son visage. Rappelons qu’à l’aube du cinéma, les films ne donnaient pas le nom de leurs acteurs (notamment pour éviter que la popularité ne légitime une demande de hausse de salaire par ces derniers) et un « film comptait d’abord sur

³²⁷ « *I never called them zombies, though. I never thought of them as zombies. In Dawn I used the word because everyone was calling them zombies. People started to write about Night of the Living Dead and called them “zombies”. I said wow, maybe they are. To me they were dead neighbors.* », George A. Romero, interview réalisé par Peter Keough, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 172. Entretien originellement publié dans *The Boston Phœnix*, 6-8 mai 2010. (Je traduis, j’ai cependant gardé le titre original *Dawn of the Dead* au lieu de *Zombie*, son nom français, pour ne pas porter à confusion étant donné que ce n’est pas lui qui a choisi le titre européen).

³²⁸ Michael Cimino dans *15 ans de cinéma américain. 1979-1994*, entretiens réunis et présentés par Nicolas Saada, Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 153-159. Entretien réalisé par Bill Krohn en avril 1982 originellement publié dans les *Cahiers du cinéma* n° 337.

le nom de la société de production, ensuite sur le genre du film, ensuite sur sa durée »³²⁹. C'est pour contrer les grands studios que Carl Laemmle de la *Independent Moving Pictures Company* met en place une stratégie aux conséquences lourdes pour le cinéma mais assez logique par rapport à l'ontologie du cinéma hollywoodien : il engage la *Biograph girl*³³⁰, l'actrice Florence Lawrence, et décide de créer un mythe autour d'elle (aujourd'hui on dirait un « buzz ») : une rumeur court que Lawrence aurait été victime d'un accident de voiture. Puis Laemmle déjoue cette rumeur en publiant des affiches pour son nouveau film, *The Broken Oath* (parfois appelé à tort *The Broken Bath*, 1910, Harry Solter), avec en mention : « *We Nail a Lie* » (on épingle un mensonge), afin d'inciter la curiosité de spectateurs. Sur ces affiches, on peut lire : « Le plus sombre, et à l'époque le plus fou, des mensonges propagé par les ennemis de l'IMP [*Independent Moving Pictures*] a été l'histoire racontée au public de Saint Louis la semaine dernière sur le fait que madame Lawrence (la "IMP" girl, autrefois connue comme la "Biograph" girl) a été tuée dans un accident de tramway. C'était sale parce que vraiment lâche. C'était stupide parce que si facilement réfutable. Madame Lawrence n'était même pas impliquée dans un accident de tramway, elle est dans la meilleure des conditions physiques, continuera d'apparaître dans les productions 'Imp', et très bientôt, vous allez la voir dans les meilleurs rôles de sa carrière. Nous annonçons maintenant nos prochains films »³³¹ [Fig. 88]. Le tournant, c'est que le film devient un support, un document attestant que l'actrice est bien en vie. La fiction, le film, permet sa survie et s'efface au profit de l'image de l'actrice, l'actrice et non pas le personnage. Et le cinéma est déjà appréhendé

³²⁹ « *Film relied mostly on the name of the manufacturer, then on the genre, then on the length* », Kelly R. Brown, *Florence Lawrence, the Biograph Girl: America's First Movie Star*, McFarland & Company, Jefferson, 1999, p. 47. (Je traduis).

³³⁰ Elle portait ce surnom car elle jouait dans les productions de la compagnie Biograph. Elle en était la star sans nom. Florence Lawrence est considérée comme la première star de cinéma. Elle a tourné de nombreux films notamment avec les studios dominants comme celui d'Edison. Elle devint rapidement connue bien que son nom soit rarement mentionné.

³³¹ « *The blackest and at the time the silliest lie yet circulated by enemies of the 'IMP' was the story foisted on the public of St. Louis last week of the effect that Miss Lawrence (the "Imp" girl, formerly known as the "Biograph" girl) had been killed by a streetcar. It was a black lie because so cowardly. It was a silly lie because so easily disproved. Miss Lawrence was not even in a streetcar accident, is in the best of health, will continue to appear in 'Imp' films, and very shortly some of the best work of her career is to be released. We now announce our next films* ». (Je traduis).

comme une machine capable de ramener une morte à la vie. Et on entraperçoit ici que le star-system est en quelque sorte né pour s'émanciper de la mort.



Fig. 88 : Affiche de *The Broken Oath* (1910, Harry Solter) contenant le démenti

La star de cinéma est cet être duel qui incarne le héros sans cesser d'être elle-même (ne dit-on pas : « Je vais voir le dernier Tom Cruise » ou « le dernier Brad Pitt »). Quand on va voir un film avec George Clooney jouant par exemple dans *Ocean's Eleven* (2001, Steven Soderbergh), on va moins voir à l'écran le personnage de Danny Ocean que George Clooney jouant Danny Ocean, on juge la performance de l'acteur autant que l'on croit au personnage, on vient mesurer l'apport contemporain de Clooney au personnage et les différences d'avec le jeu de Frank Sinatra³³² pour ceux qui connaissent le film original. On veut surtout retrouver les mimiques de l'acteur, son aura, ce qui fait sa spécificité, comme un vieil ami.

³³² *Ocean's Eleven*, le film de Steven Soderbergh est un remake du film éponyme de Lewis Milestone datant de 1960 mettant en scène le fameux *Rat Pack* (Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Joey Bishop et Peter Lawford). C'est Sinatra qui interprétait Danny Ocean.

Une posture paradoxale qui parfois nuit au film puisque le charisme et la notoriété de l'acteur perturbent la continuité, la crédibilité, de l'univers filmique. C'est tout à fait évident dans les films d'action où l'on veut voir comment Arnold Schwarzenegger ou Steven Seagal se débrouillent dans telle ou telle situation, au point que le nom du personnage n'est qu'un nom d'emprunt qui cache mal la notoriété de l'acteur au physique et capacités de superhéros (l'acteur est dans ce cas un performeur au sens sportif). D'où le succès de *The Expendables* (2010, Sylvester Stallone) dont l'intérêt réside dans la réunion des noms écrits sur l'affiche. C'est un métafilme et les « sacrificiables » auxquels fait référence le titre, ce sont les personnages, de simples coquilles vides. Le film est alors tout entier dédié à la performance de l'acteur, d'où la dichotomie souvent systématique des *biopics* ou des « rôles à Oscar », où le personnage fictionnel « tiré de faits réels » disparaît sous l'aura du visage de l'acteur trop connu (Benicio del Toro en Che, Val Kilmer en Jim Morrison passent encore, mais Madonna en Eva Perón...) ³³³. Mais il y a aussi contamination de l'un par l'autre car l'acteur star devient prisonnier de ses rôles. Il incarne un « type » d'être au monde (Bogart le taciturne, le blasé pas si blasé, le « *good-bad-guy* »). La star est dans une autre posture paradoxale où elle fait le lien entre la réalité du spectateur, son univers – la star est un être du réel – et l'univers fictionnel du film. Pourtant, la star est faite pour être adulée de loin (comme l'étoile dans le ciel), elle est dans un cercle que ne peuvent fréquenter les gens « ordinaires », ceux qui n'appartiennent pas au monde du cinéma. Edgar Morin parle d'un processus de début d'idôlatry, de divinisation de la star, proche en ce sens des dieux de l'Olympe ³³⁴. La star est un peu mythique car elle ne se montre qu'à travers des images (des films, mais aussi des journaux à scandales ou des remises de prix où elle affiche son propre nom). La star est soumise à son image, qu'elle doit respecter au sein de clauses de moralité (par exemple les acteurs homosexuels comme Rock Hudson qui se font passer pour des hétérosexuels). Que ce soit dans le film ou en dehors, les stars sont des paravents, car elles prennent toute la place dans l'image. La transformation des codes de mise en scène, le passage du plan d'ensemble (théâtre filmé comme chez Méliès) au gros plan, transforme le fond de l'image en une sorte de sfumato à cause et grâce aux spécificités de l'appareillage technique du cinéma (les objectifs entre autres). Cette contrainte technique est soumise à la signification du gros plan qui

³³³ *Che* (2008, Steven Soderbergh), *The Doors* (1991, Oliver Stone) et *Evita* (1996, Alan Parker).

³³⁴ Edgar Morin, *Les Stars, op. cit.*. C'est un processus, rappelle-t-il, entre la croyance et le spectacle, jamais totalement les deux (p. 8).

est un moyen de mettre en valeur la star au premier plan, seul élément net qui se détache dans le brouillard du commun.

Un des paravents les plus mensongers se cache dans le sourire de la star avec lequel le film se termine – c'est-à-dire qu'il se termine souvent, bien trop souvent, bien. La star représente le mythe du bonheur avec la fin standardisée d'Hollywood, le *happy end* et son traditionnel baiser éternisé qui clôt le film³³⁵ (nous y reviendrons). C'est pour Edgar Morin le lien affectif entre le spectateur et le héros qui est préservé via le visage familier de la star qui devient si fort que « le spectateur craint désormais ce qu'il exigeait auparavant : la mort du héros. »³³⁶ Un bonheur éternel qui se prolonge au-delà du générique du film, et que donnaient en représentation officielle les stars au-delà du film, dans la presse et les interviews (le glamour). Mais ce bonheur éternel est factice et montre la crainte qu'ont la star et le héros de mourir. Cinématographiquement, cela se traduit par le risque d'être attiré dans la profondeur de l'image, de disparaître dans le néant du hors-champ (la traversée du désert dont beaucoup d'acteurs ne reviennent jamais, passant de star à *has been*, du film de série A à la série B, ou pire, à la télé³³⁷).

La star apporte son image, sa beauté, au personnage qui lui, lui apporte sa spiritualité, son courage et son intelligence supposés (mis en valeur par les situations et problèmes filmiques). C'est ce que Morin appelle la sur-personnalité : pose de statuaire grecque, sourire « *colgate* », enlacement des corps en parfaite osmose. C'est le faux bonheur du *self-made-man*, du héros qui s'en sort tout seul et arrive premier à la fin du film, un faux bonheur qui masque l'horreur et la banalité cachés derrière, rendus invisibles, dans le flou de l'arrière-plan. Comme le remarque Anne-Marie Bidaud, dans son étude sur la représentation du rêve américain, « Pour accréditer les mythes du *self-made-man* et de la mobilité sociale, l'industrie hollywoodienne

³³⁵ Edgar Morin, « Le Star-system, mythe et industrie de l'imaginaire » (dialogue avec Françoise Benhamou et Jean-Pierre Saez), conférence donnée le 4 octobre 2005 au musée de Grenoble, consultée à l'adresse : <http://tice-ead.upmf-grenoble.fr/annexe/videos/afficher.php?lien=upmf/iep/morin/morin-starsystem.rm> >.

³³⁶ Edgar Morin, *Les Stars*, op. cit., p. 28.

³³⁷ Ce qui est en train de changer avec l'essor qualitatif fantastique des productions télévisées américaines contemporaines. Les stars de cinéma n'ont plus peur de la télévision, au contraire, et on y retrouve en tête « d'affiche » Glenn Close dans *Damages* (2007-2012, Daniel Zelman, Glenn et Todd A. Kessler), Steve Buscemi dans *Boardwalk Empire* (2010-Aujourd'hui, Terence Winter) ou encore Robert Carlyle dans *Stargate Universe* (2009-2011, Brad Wright et Robert C. Cooper).

s'est longtemps efforcée de minimiser la présence de pauvres aux États-Unis et de donner une image économiquement homogène de la population [...]. La solution la plus confortable pour l'industrie cinématographique reste pourtant de faire disparaître les pauvres de ses films, de les rendre invisibles, comme elle l'a fait longtemps pour les groupes ethniques qui posaient problème. D'ailleurs, dans la logique du Rêve américain, ce sont des anomalies »³³⁸. Les stars elles-mêmes sont multimillionnaires et pour elles, tout va bien dans le meilleur des mondes. Mais la star occulte donc ceux qui sont derrière elle, ceux pour qui tout ne va pas bien³³⁹, non seulement dans les représentations sociales comme le souligne Anne-Marie Bidaud, mais aussi dans la réalité du métier d'acteur. Dans la compétition à la reconnaissance, le second-rôle, c'est celui qui aurait voulu mais qui n'a pas eu accès au premier rôle car il n'y a pas de place pour tout le monde. La star représente le *winner takes all* : sur dix mille comédiens, cent vont réussir. Les 9 900 autres errent quelque part dans le fond de l'image dans le pire rôle qui soit : celui de figurant, d'objet, d'accessoire mobile. Témoignage d'un tournage par un figurant : « Un assistant de production qui s'occupait de nous pendant les 11 heures de travail d'affilée nous prévient que “les gens traitent les figurants [*background actors*] comme de la merde, des déchets, des accessoires qui marchent [*walking props*]”. En fait, les acteurs principaux ne me regardent pratiquement jamais dans les yeux. »³⁴⁰

³³⁸ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie*, op. cit., p. 186.

³³⁹ Regardons *Titanic* de James Cameron (1997). À mon sens, deux choses nuisent au film : le sentimentalisme naïf et les superstars. Car en se focalisant sur le couple interprété par Leonardo DiCaprio et Kate Winslet, le film finalement oublie le problème social (le vrai problème) qui transpire dans le *Titanic*, celui de la lutte des classes qui est la structure interne même du bateau. L'idée est présente dans le film avec la hiérarchie verticale des classes (première classe, seconde classe, etc.) mais est abandonnée dans l'imaginaire des spectateurs, reléguée derrière le fait divers du couple, qui, de plus, fait croire à une possible passerelle entre les riches et les pauvres. Le couple est un paravent à l'histoire. L'amour, qui est le courant porteur du cinéma hollywoodien, cet amour donc, est un amour exclusif. Il exclut tous ceux qui ne sont pas dans la constellation de la relation duelle.

³⁴⁰ « A production assistant who herds us around during the 11-hour day warns us that “people treat background actors like trash, walking props.” In fact, the principal actors barely make eye contact with me. », Amy Chozick, « *Working Stiffs: Playing Dead on TV Can Keep a Career on Life Support* », *Wall Street Journal* du 9 février 2011, article numérisé consulté à l'adresse :

< <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703439504576116092672612366.html> >. (Je traduis).



Fig. 89: Karim Charredib, *Here I Was Born, and There I Died #1*, 2010, tirage numérique, 50 x 70 cm. Série *Event Horizon*

b. La révolte des figurants, la révolte de l'arrière-plan

Nous avons dit : la star envahit tout l'écran, du moins occupe tout l'espace et focalise tous les regards. C'est elle qui a droit au premier rôle, à la lumière principale, mais « le cinéma américain de l'époque [des années soixante-dix] surinvestit la profondeur de champ et dans le même temps, désactive la puissance menaçante du hors-champ – annonçant le mode d'apparition de tous les rednecks à venir. [...] Il revient depuis la profondeur de champ. »³⁴¹ C'est-à-dire qu'une forme de banalité vient à ce moment de l'histoire du cinéma réinvestir le premier plan. Déjà, nous avons évoqué les Cheyennes du film de John Ford (1964) qui au début du film, investissent le fond de l'image dans une ligne qui empêche de voir le paysage magnifique de Monument Valley derrière. Une ligne de corps statiques, faibles et affamés, et c'est là tout le génie de Ford, cette ligne qui encombre l'espace, regarde l'action au premier plan (la discussion entre Richard Widmark et Carroll Baker), et encore plus fort, par-delà, dévisage les spectateurs. Les Cheyennes sont eux-mêmes spectateurs du film, un contre-public qui se fait voir [Fig. 41]. Seulement, ils décident aussitôt de quitter l'image pour s'évader dans les grands espaces du Wyoming. En persistant dans le fond, le film d'horreur

³⁴¹ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 152. À propos du film *Délivrance*.

serait-il une forme de réussite de rééquilibrage du cadre, de remise à niveau des plans ? Contre cela, il y a bien eu tentative (et succès) de starification d'acteurs de films d'horreur : par exemple le cas de Béla Lugosi ou de Boris Karloff. Lugosi était devenu une icône érotique. Le vampire, c'était Lugosi, une ambiguïté qu'il s'amusait à poursuivre dans ses interviews avec un accent slave extrême et des allusions bizarres et déviantes. La créature de Frankenstein ou la momie, c'était Karloff. Mais le zombie échappe à la star³⁴². D'ailleurs ce n'est pas *le* zombie, mais *les* zombies, une négation de la personnalité et de l'individu (déjà évoquée au chapitre 1). Seul Boris Karloff jouera un zombie, deux fois : dans *Le Mort qui marche* (*The Walking Dead*, 1936, Michael Curtiz) et *Le Fantôme vivant* (*The Ghoul*, T. Hayes Hunter), avant d'interpréter à son tour le sorcier dans *Voodoo Island* (1957, Reginald Le Borg). Mais les deux fois, c'était un zombie « romantique » et torturé et les films ne sont pas restés dans les annales (malgré leurs qualités respectives). C'est que le zombie, le zombie postmoderne, est un mort ordinaire, maladroit et inexpressif. Et c'est le nombre qui fait leur force. En vérité, il n'y a pas d'individualité zombie³⁴³. Ainsi, dans l'économie du cinéma, le zombie ne peut fondamentalement pas être un rôle de star, il est moins qu'un second-rôle, il n'est qu'un figurant qui surgit du fond. Dans *Event Horizon*, je remplis le fond de l'image de morts-vivants, noyés parmi ces silhouettes qui font office de décor, prêts à engloutir le héros du premier plan. Dans le contexte de la production cinématographique des films de zombies, c'est cette banalité, ou quotidienneté, qui vient envahir le cadre et l'espace filmique : loin des syndicats et guildes d'acteurs d'Hollywood (Screen Actors Guild), les zombies sont souvent interprétés par des amis (*La Nuit des morts-vivants*), des curieux ou des fans de genre (*Zombie*), ou bien des locaux qui sont intégrés dans le projet (*Carnival of Souls*). Pour *La Nuit des morts-vivants* : « On a utilisé pas mal d'amis dans le film – y compris les publicitaires avec lesquels nous travaillions à Pittsburgh. Ils sont venus jouer les zombies. Il y avait beaucoup de coopération locale »³⁴⁴. Il précise que « pour les goules : à chaque fois que

³⁴² Hormis Michael Jackson dans son clip *Thriller* (1983, John Landis). Je remercie Anna Guilló de m'avoir rappelé cette vidéo dans ce rapport du monstre à la starification.

³⁴³ Je dois confier ici une contradiction : je mets par exemple en scène John Wayne, la star. Cependant, l'idée ici, c'est de le dévitaliser, de confronter la gloire (au double-sens de renommée et d'éclat du divin auquel le zombie n'a pas droit) passée à la décadence du corps corrompu et vide. Ramener John Wayne à la banalité.

³⁴⁴ « *We used a lot of friends in the cast—even some of the advertising people we were working with in Pittsburgh. They came out to play the zombies. There was a great deal of local cooperation* », George A.

l'on avait besoin de personnes, on recrutait des gens. C'étaient surtout nos clients et nos amis. [...] Nous avons fini par payer tous les salaires au niveau de la Screen Actors Guild quand on a commencé à gagner de l'argent, mais personne n'a été payé sur le moment »³⁴⁵. Dans *Carnival of Souls*, les habitants de la ville de Lawrence se sont investis dans le film d'Harvey pour promouvoir leur ville comme un Hollywood bis, ils espéraient que la réussite du film signerait un développement culturel et économique pour eux (les *outtakes* présents sur le DVD édité par Criterion sont à ce propos assez émouvants). Les figurants jouent bénévolement par fierté locale³⁴⁶. C'est donc une certaine générosité de la part des figurants, qui souvent interviennent quasiment gratuitement : dans *Zombie*, ceux qui ont interprété les zombies ont reçu un t-shirt avec la mention « *I Was a Zombie In Dawn of the Dead* », vingt dollars et une *lunchbox* comme unique paiement. C'est encore plus vrai pour les productions plus « fauchées » telles que *Zombies of Mass Destruction* (2010, Kevin Hamedani) et tous ces films et courts-métrages qui pullulent sur Youtube ou Vimeo. J'ai moi-même fait appel à des bénévoles pour l'invasion de la villa Savoye. Il est évident que la masse de figurants représenterait un trop grand coût pour ces productions indépendantes et de série B, au budget par définition réduit, loin, très loin donc d'Hollywood et de ses réglementations : « Je vais à des conventions, à des universités et parle à de jeunes cinéastes et tout le monde fait des films de zombies ! C'est parce qu'il est facile de faire participer les voisins, de mettre un peu de ketchup sur eux. Vous n'avez pas besoin de costumes de caoutchouc ou d'effets spéciaux. »³⁴⁷ Pas de droits d'auteurs pour les zombies, pas ou peu de frais de maquillage et

Romero, interview réalisé par Tom Seligson, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 75. Entretien originellement publié dans *Rod Serling's The Twilight Zone Magazine*, août 1981. (Je traduis).

³⁴⁵ « *Then for the ghouls: whenever we needed people, we just recruited people. It was mostly our clients and friends. [...] We wound up paying them all S.A.G. wages as the money came in later, but nobody was paid on the spot* », George A. Romero, interview réalisé par Alex Ben Block, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 10. Entretien originellement publié dans *Filmmakers Newsletter* 5, n° 3, janvier 1972. (Je traduis). Il faut attendre 1981 pour que Romero réalise son premier film avec les syndicats : « *Knightriders est la première production de Romero avec les syndicats* » / « *Knightriders is Romero's first union production* », Dan Yakir, *ibid.*, p. 71, originellement publié dans *American Film* de mai 1981. (je traduis).

³⁴⁶ Bill Shaffer, *The Movie That Wouldn't Die! The Story of Carnival of Souls*, documentaire produit par KTWU-TV, 1990.

³⁴⁷ « *I go to conventions and universities and talk to young filmmakers and everybody's making a zombie movie! It's because it's easy to get the neighbors to come out, put some ketchup on them. You don't need a rubber suit*

d'effets spéciaux. Les zombies sont accessibles aux plus démunis des réalisateurs et artistes. Le zombie est un mort ordinaire et donc peu importe la qualité du jeu, l'aspect et le style vestimentaire du figurant. N'importe qui peut jouer un zombie. Il faut surtout que ce soit *n'importe qui* qui joue un zombie. Le commun et l'ordinaire sont sa constitution, d'où la filiation avec les morts ordinaires du Moyen Âge que nous avons évoqués : « [Le zombie] est aussi plus effrayant parce qu'il est plus banal. Ce sont les voisins. »³⁴⁸ répète inlassablement Romero. Du côté de l'*acting*, notamment des grands studios, les zombies vont contre l'Actors studio, qui privilégie la psychologie en superposant les affects de l'acteur à ceux du personnage. Jouer un mort-vivant, c'est comme jouer un cadavre, il faut simplement maîtriser un tant soit peu la mécanique du corps : « Le directeur de casting new-yorkais Jonathan Strauss dit qu'il n'y a pas besoin d'acteurs expérimentés pour jouer un cadavre, il les dispose sur un sofa et leur montre juste les courtes respirations requises devant la caméra. Tout le monde ne peut y arriver. "Les morts travaillent dur pour gagner leur vie", dit-il. »³⁴⁹ L'immobilité étant la seule difficulté dans le jeu du cadavre, pour le mort-vivant, c'est encore plus simple puisqu'il peut bouger. Ce projet politique et économique d'abolissement des plans, on le retrouve dès l'origine du cinéma gore, chez Herschell Gordon Lewis, son créateur officiel, qui voulait rendre avec le gore le casting secondaire³⁵⁰. Une « accessoirisation » avec laquelle joue l'art vidéo, parfois proche du cinéma gore, par exemple l'œuvre d'Aernout Mik en général, et l'installation vidéo *Swab* (1999) en particulier [Fig. 92], dans laquelle un homme assis semble apparemment être le survivant d'un accident

or a monster effect. », George A. Romero, « Interview: George A. Romero on Diary of the Dead », *art. cit.* (site web). Je traduis.

³⁴⁸ « [The zombie] is more frightening also because it's more banal. It's the neighbors. », George A. Romero, interview réalisé par Dan Yakir, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 50. Entretien originellement publié dans *Film Comment* 15, n° 3, 1977. (Je traduis).

³⁴⁹ « New York casting director Jonathan Strauss says actors don't need experience to play a corpse, but he does make them lie on a sofa and demonstrate the short breaths required on camera. Not everyone can do it. "The dead work hard for their money", he says. », Amy Chozick, « Working Stiffs: Playing Dead on TV Can Keep a Career on Life Support », *art. cit.* (site web). Je traduis.

³⁵⁰ « Je voulais montrer du sang et des tripes, et ça collait parfaitement à nos objectifs [...] nous voulions créer un genre où le casting serait secondaire », Herschell Gordon Lewis, « Le Parrain du gore », interview réalisé par Fathi Beddiar (trad.), *Mad Movies* n° 147, novembre 2002, p. 61, cité dans Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », Paris, 2006, p. 25.

dont on ne sait rien : pansement, plaies, sang, vêtements en charpies, corps abîmé. Le corps est statique, le regard est fixe et dans le vide, et à peine discerne-t-on la respiration de l'homme. Il est vivant à la limite. Il n'a de vivant que ce petit mouvement respiratoire qui nous rassure mais qui est le strict minimum du biologique, du vivant. La vidéo est elle aussi à la limite : à la limite de la photographique tellement il y a peu de mouvement.

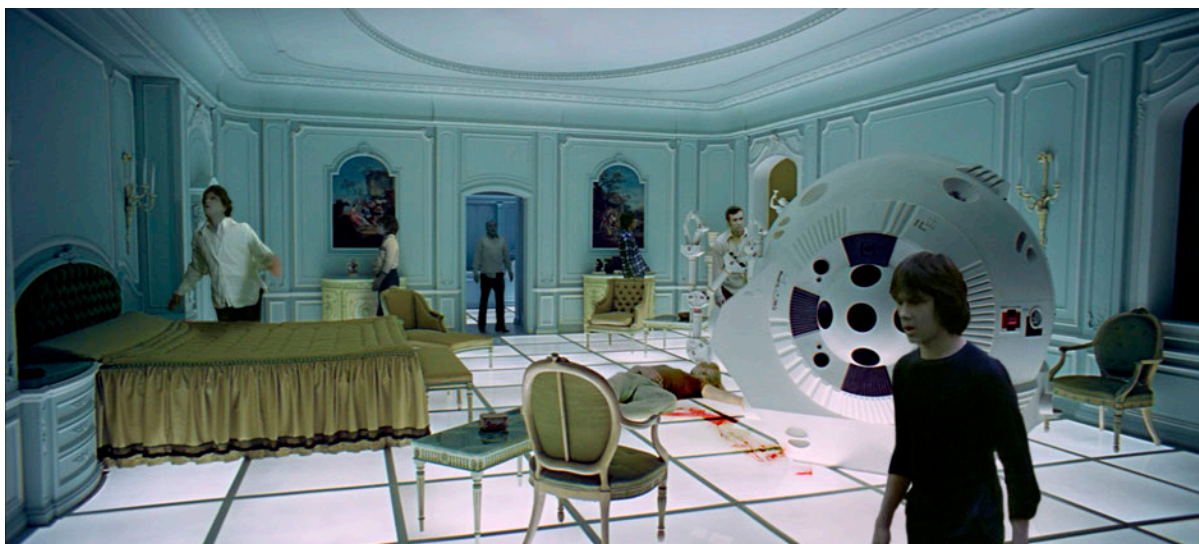


Fig. 90 : Karim Charredib, *And Beyond the Infinite #5*, 2010, tirage numérique, 50 x 106 cm.
Série *Event Horizon*

c. Démocratiser le champ

S'agit-il dans *Event Horizon* d'une manifestation inter-filmique ? Une marche protestataire qui se déroule de film en film, sans se soucier de la cohérence. Passer d'*Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming) à *2001, l'odyssée de l'espace*, c'est casser les cohérences diégétiques, comme une énième manifestation d'intermittents du spectacle, ces invisibles qui parfois, le temps d'un instant, investissent l'antenne, le fond de l'image. Le social cassant le spectacle avant de se faire expulser par la sécurité du plateau derrière le sourire gêné du présentateur ?³⁵¹ Dans la série *Event Horizon*, il est parfois difficile de distinguer la modification, de savoir quel personnage a été rajouté, car ce sont rarement des êtres visuellement totalement difformes ou décomposés qui sont prélevés. Les moyens de

³⁵¹ Comme cela a été le cas pour le prime-time en direct de l'émission *Star Academy* du samedi 18 octobre 2003 où un groupe d'intermittents avec banderoles, surgissant derrière les musiciens et présentateurs, a interrompu le spectacle, ce qui a entraîné une coupure publicitaire et le remplacement de l'émission par un épisode de la série *Julie Lescaut*. Notons que leur style vestimentaire tranche avec celui des chanteurs à paillettes.

repérer les modifications sont alors – en dehors des failles techniques ou des problèmes de raccord dont mon travail n'est malheureusement pas exempt – les poses évocatrices (bras tendus typiques du zombie, pose originaire du jeu de Boris Karloff dans *Frankenstein* de James Whale réalisé en 1931), le style vestimentaire, le look (coupes de cheveux contemporaines par exemple) qui détonnent avec l'époque des films envahis, des vêtements banals et populaires qui tranchent avec les costumes des films d'époque (*Autant en emporte le vent*) ou les combinaisons des films de science-fiction (*2001, l'odyssée de l'espace*). Dans *Event Horizon*, c'est donc derrière les stars que se profile l'horizon funestement ordinaire. C'est le réinvestissement des champs connus du cinéma, et derrière le star-system qui prend tout l'espace du premier plan, les seconds-rôles et les oubliés de l'histoire se baladent de film en film, indifférents à l'action principale du film.

Surinvestir l'espace filmique, saturer le cadre, c'est déjà brouiller la lecture, et la hiérarchie. Dans un très beau texte de 1948, à propos du film *Les Plus belles années de notre vie* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) de William Wyler, André Bazin parle de la démocratie possible de la profondeur de champ : « Grâce à la profondeur de champ, que peut venir compléter le jeu simultané des acteurs, le spectateur a la possibilité de faire lui-même au moins l'opération finale du découpage [...]. La fréquence des plans généraux et la parfaite netteté des fonds (même des transparences de vues en enfilade !) contribuent énormément à rassurer le spectateur et à lui laisser le moyen d'observer et de choisir et même, le temps de se faire une opinion, grâce à la longueur des plans, comme nous le verrons par la suite. La profondeur de champ de William Wyler se veut libérale et démocratique comme la conscience du spectateur américain et les héros du film ! »³⁵² Bazin explique ainsi que la profondeur permet de regrouper différentes actions et personnages simultanément dans un même plan et de laisser le spectateur seul juge des causes et conséquences. Le montage apparaît là comme possiblement totalitaire à celui qui interdisait le montage pour certaines situations. Bien que sur plusieurs plans, la profondeur de champ d'une caméra fixe pourrait mettre tous les personnages au même niveau et pour cela, dit-il, la caméra doit viser la plus parfaite neutralité. C'est quelque chose qui affleure magistralement dans certaines vidéos

³⁵² André Bazin, « William Wyler ou le jansénisme de la mise en scène » (première partie), *La Revue du cinéma* n° 10, février 1948, p. 46-47. (Réédition de 1979, t. 4, Pierre Lherminier éditeur, Paris, 1979).

d'Aernout Mik toujours, comme *3 Laughing and 4 Crying* (1998) [Fig. 91] où sont rassemblés dans le même plan des personnes dont certaines rient à gorge déployée tandis que d'autres pleurent. Dans cet amalgame d'émotions, aucune ne peut focaliser entièrement l'intérêt du spectateur : de ces comportements, finalement, il ne reste plus que le mécanique, « le degré zéro de l'humanité »³⁵³ que dégage l'œuvre de Mik.



Fig. 91 : Aernout Mik, *3 Laughing and 4 Crying*, 1998, installation vidéo, 12 mn. 30
 Fig. 92 : Aernout Mik, *Swab*, 1999, installation vidéo, boucle

Dans *Les Plus belles années de notre vie*, Bazin prend l'exemple d'un plan où le héros, interprété par Dana Andrews, se rend dans l'arrière-plan pour passer un coup de fil important. Au premier plan, un pianiste infirme réapprend à jouer et les deux actions sont raccordées par un troisième personnage accoudé au piano et qui regarde Andrews. C'est cette capacité à interchanger les actions dans les plans qui est « démocratique » en mettant la star derrière pour laisser le second-rôle au premier plan. Ce principe m'évoque un peu ce que disait Bourdieu à propos des débats télévisés « qui pose[nt] un problème tout à fait important du point de vue de la démocratie : il est évident que tous les locuteurs ne sont pas égaux sur le plateau. Vous avez des professionnels du plateau, des professionnels de la parole et du plateau, et en face d'eux des amateurs (ça peut être des grévistes qui, autour d'un feu de bois, vont...), c'est d'une inégalité extraordinaire. Et pour rétablir un tout petit peu d'égalité, il faudrait que le présentateur soit inégal, c'est-à-dire qu'il assiste les plus démunis »³⁵⁴. Ici, en

³⁵³ « [...] *the zero degree of humanity* », Frédéric Paul, « *Confusing Sensations* », *Post-Nature. Nine Dutch Artists, op. cit.*, p. AM – V. (Je traduis).

³⁵⁴ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, LIBER éditions, Paris, 1996, p. 36.

l'occurrence, Wyler met en avant un instant le pianiste pour le mettre à égalité avec Dana Andrews.



Fig. 93 : *La Nuit des morts-vivants* (*Night of the Living Dead*, 1968, George A. Romero) :
Le zombie venant de la profondeur de champ

La profondeur de champ permettrait donc une démocratisation de l'espace en laissant le spectateur libre de porter son regard sur l'action de son choix. Or la profondeur de champ est la forme d'expression cinématographique des zombies, cette ligne d'horizon mortifère dont on a parlé qui permet la puissance de surgissement des morts-vivants (on a vu, par exemple, le zombie en quelque sorte inaugural de *La Nuit des morts-vivants* qui vient du fond de l'image [Fig. 93] ou ceux de *White Zombie*). Quelque part, en envahissant l'image, les morts-vivants s'attaquent aux stars en les effaçant par la sur-présence, et par la dévoration, sur un mode de propagation virale, du fond vers le devant. Au sein même de cette avancée, l'égalité des chances : ainsi, toutes les catégories socioprofessionnelles sont réunies et marchent ensemble, comme dans la parade finale des morts-vivants du *Jour des morts-vivants* où on distingue retraités, employés de service public (infirmière), cadres, enfants, riches avec cigare au bec, clowns, militaires, etc. Un ensemble où, malgré leur totale indépendance, ils « apprennent à agir comme un corps social uni. »³⁵⁵ dit Romero, unis contre la fracture du social des vivants (fracture entre les plans, entre le champ et le contrechamp du dialogue classique). Le héros, l'acteur, lui-même est éparpillé, mis en morceaux aux quatre coins du plan comme dans *Le Jour des morts-vivants* [Fig. 94]. Il n'y a pas de hiérarchie et chacun se dispute un bout de viande. La démocratisation du champ selon Romero ressemble à un grand banquet festif de viscères, de membres, et de sang, ce qui reste des personnages principaux et

³⁵⁵ George A. Romero, « La Fuite en avant », entretien réalisé par Guilhem Cottet publié le 9 août 2005 sur le site *Artelio*, consulté à l'adresse : < http://www.artelio.org/article.php3?id_article=1329 >. Sauvegardé à l'adresse : < http://nerial.free.fr/artelio/artelio/art_105.html >.

que se partagent les morts-vivants. Le final du *Jour des morts-vivants* : « C'est la grande parade d'une culture saisie par une débauche de moyens et s'offrant à elle-même en pâture : dévoration d'elle-même, dont la consommation de masse et de tous les biens possibles est la figure la plus actuelle. »³⁵⁶ La parade et le défilé sont encore une forme d'expression horizontale.



Fig. 94 : Partage équitable du premier plan (*Le Jour des morts-vivants*)

Plus de riches, de pauvres, de noirs, de femmes, d'homosexuels, d'enfants ou de clowns, ils ne sont que des zombies, des membres d'un ensemble rejeté à la marge qui a reconquis le centre. Seul le vêtement rappelle une quelconque hiérarchie sociale, vestige qui s'effrite dans les lambeaux. D'un point de vue cinématographique et historique, le zombie participe de manière radicale et grotesque à l'effacement des distances entre premier et second rôles qui apparaît avec le nouvel Hollywood, où l'un et l'autre ont le même potentiel d'agir selon Deleuze³⁵⁷. Les zombies ingèrent l'un et l'autre et passent de l'arrière-plan au premier plan. Le zombie a été la figure majeure du cinéma américain des années soixante-dix – dont les deux genres majeurs sont, on le rappelle, le *road movie* et le film d'horreur –, héros cinématographique fatigué et usé. Les zombies sont l'aboutissement de la philosophie *beat* dont *Sur la route* (1957) de Jack Kerouac fut une des œuvres fondatrices. John Clellon Holmes, auteur du « manifeste » de la *beat generation* définit ainsi le sens du terme : « Les origines du mot "beat" sont obscures, mais le sens n'en est que trop clair pour la plupart des Américains. Plus que de la simple fatigue, il implique le sentiment d'avoir été utilisé, d'être à

³⁵⁶ Jean Baudrillard, *Carnaval et Cannibale* [2004], Éditions de L'Herne, coll. « Carnets », Paris, 2008, p. 11.

³⁵⁷ « Les personnages sont multiples, à interférences faibles, et deviennent principaux ou redeviennent secondaires. », Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 279. Il prend exemple sur *Nashville* (1975) de Robert Altman. C'est un des caractères de la crise de l'image-action sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre III.

vif. Il s'agit d'une sorte de nudité de l'esprit, et, en définitive, de l'âme, un sentiment d'en être réduit aux bas-fonds de la conscience.»³⁵⁸ Les zombies, bas-fonds de la conscience provoquent la remontée des bas-fonds du cinéma pour mettre en danger les structures et philosophies cinématographiques hollywoodiennes classiques.



Fig. 95 : *Big Daddy*, le zombie en col bleu de *Land of the Dead*, (2005, George A. Romero)

Les morts-vivants sont-ils les plus prolétaires des revenants ? « Le prolétaire est en effet, au sens littéral, l'être « prolifique » qui n'a d'autre raison d'être que de se multiplier (*prolès*). »³⁵⁹ Jean-Claude Schmitt rappelle que les morts et les laissés pour compte étaient assimilés par le développement de la liturgie des morts car les pauvres, souvent en foule, recevaient des aumônes, aumônes qui font partie des “suffrages” qui participent au salut des défunts³⁶⁰. Et les morts et les pauvres sont les deux seuls champs démographiques en pleine expansion. On a été souvent tenté de lire dans les vagues de zombies déferlant dans le champ de l'image, la figure des masses opprimées, qui à force d'accumulation, débordent dans le champ. Soulignant un rapport décevant à l'émancipation et à la révolution, Hervé Aubron note qu'« Invoquer une foule de morts, c'est tout à la fois invoquer très prosaïquement les

³⁵⁸ « *The origins of the word “beat” are obscure, but the meaning is only too clear to most Americans. More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness.* », John Clellon Holmes, « *This is the Beat Generation* », *The New York Times Magazine* du 16 novembre 1952, article numérisé consulté à l'adresse : < <http://faculty.mansfield.edu/julrich/holmes.htm> > (Je traduis).

³⁵⁹ Jean Baudrillard, « Le Mal ventriloque », *Carnaval et Cannibale*, op. cit., p. 51.

³⁶⁰ Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, op. cit., p. 49.

fantômes d'une révolution désormais ramenée au rang d'accessoire allégorique mais aussi ceux du cinéma des origines, de ces soulèvements qui ont été l'un de ses objets privilégiés, ces images de masses désormais impossibles. Les zombies de Romero ou de Carpenter sont sûrement aussi, les cadavres des figurants d'Eisenstein. Ce qui veut également dire : il n'y a décidément plus, aujourd'hui, que les morts pour se soulever.»³⁶¹ Notons le terme « figurants ». Le rêve éteint des révolutions inachevées trouve sa survivance dans le cauchemar. Encore et encore, de film en film.

³⁶¹ Hervé Aubron, « Seuls, tous ensemble. Les zombies font la révolution », *Vertigo* n° 21, « Le Lien », 2001, p. 86.



Fig. 96 : Karim Charredib, *As Time Goes By* #1, 2010, tirage numérique, 50 x 63,5 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 97 : Karim Charredib, *As Time Goes By* #2, 2010, tirage numérique, 50 x 63,5 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 98 : Karim Charredib, *As Time Goes By* #3, 2010, tirage numérique, 50 x 63,5 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 99 : Karim Charredib, *As Time Goes By* #4, 2010, tirage numérique, 50 x 63,5 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 100 : Karim Charredib, *As Time Goes By* #5, 2010, tirage numérique, 50 x 63,5 cm.
Série *Event Horizon*



Fig. 101 : Karim Charredib, *As Time Goes By* #6, 2010, tirage numérique, 50 x 63,5 cm.
Série *Event Horizon*

D. DÉVORER LE RÉEL

« Le Peuple est un monstre qui dévore tous ses bienfaiteurs et ses libérateurs. Il n'y a pas, comme nous l'avions cru, de peuple révolutionnaire ».³⁶²

1. Le réel dévore le cinéma : les images du mal

« Ainsi des événements épouvantables nous arrivent presque chaque jour sous forme de messages, de nombres et bien sûr d'images en flux tendus. Tout cela reste dans une immatérialité dont on sait bien que le référent est horrible, intenable. Mais chacun sait aussi que *trop, c'est trop !* »³⁶³

a. Les monstres en plein jour

Boucher l'horizon, c'est donc le programme que l'on trouve dans la série *Event Horizon* tout autant que dans l'installation vidéo *Them!*. Les zombies sont des monstres qui occupent le visible. Contrairement aux vampires et autres fantômes, ils sont là, de jour comme de nuit, et n'ont pas besoin de retourner dans l'obscurité quand le soleil apparaît, alors que le vampire retourne dans sa tombe, que le fantôme rentre dans les murs et que la sauvagerie des loups-garous se cache dans l'obscurité de l'inconscient contenu par la rationalité de la journée. Car les monstres sont interdits de jour : les vampires sont maudits par Dieu, le soleil les tue. Les loups-garous sortent la nuit, activés par la pleine lune, soit par un réfléchissement indirect et affaibli du soleil sur le satellite naturel tandis que les fantômes, immatériels, seraient sans doute invisibles dans la forte luminosité de la journée. Ainsi, dans *L'Île magique*, William Seabrook écrit : « Jour après jour, les zombis travaillaient sous le soleil écrasant »³⁶⁴. Hurston, elle, le précise aussi à propos de Felicia Felix-Mentor : « Si je n'avais pas expérimenté tout ça [rencontrer la prétendue zombie] dans la forte lumière ensoleillée de la cour de l'hôpital, j'aurais pu repartir d'Haïti intéressée mais avec de sérieux doutes. »³⁶⁵ Et c'est en plein jour, de manière totalement incongrue, qu'apparaît comme nous l'avons dit le

³⁶² Pierre-Joseph Proudhon, « Honte au suffrage universel », texte inédit du 9 décembre 1851, *Le Monde diplomatique* n° 658, janvier 2009, p. 20.

³⁶³ Richard Conte, « Introduction », *Esthétiques du pire* (dir. Richard Conte), Lienart éditions, Montreuil-sous-bois, 2011, p. 11.

³⁶⁴ William Seabrook, *L'Île magique*, *op. cit.*, p. 117.

³⁶⁵ « *If I had not experienced all of this in the strong sunlight of the hospital yard, I might have come away from Haiti interested but doubtful.* », Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, *op. cit.*, p. 182. (Je traduis).

premier zombie de Romero, dans un cimetière ordinaire de Pennsylvanie, dans *La Nuit des morts-vivants*.

Une de nos thèses est que le zombie a été la figure majeure de la seconde moitié du XX^e siècle, notamment au cinéma. Si le cinéma, en questionnant les mythes fondateurs, se pose à lui-même la question de ce qui a droit à l'image, liant éthique et esthétique, les zombies sont selon moi *les* créatures du visible susceptibles de mettre à mal le cinéma, du moins c'est comme cela que je l'apprends dans ma pratique artistique. Ils rentrent dans le champ. Les exclus (de l'image), que ce soit les morts ou les oubliés, se font voir à travers le corps en ce que la corporéité est ce qui est imperméable à la lumière, ce qui la renvoie et permet d'être vu. Ainsi, nous avons dit que les morts-vivants remettent en cause le rapport entre champ et hors-champ en ce que le champ est le lieu du visible, de la pellicule impressionnée par la lumière, et le hors-champ le lieu de l'invisible, de l'obscurité, de la nuit. Rappelons que *Monstre*, mot dont l'origine latine, *monstrum*, *monstrare*, signifie montrer, démontrer, mettre en lumière³⁶⁶, mais aussi, selon Benveniste, prodige, avertissement, signe, soit un avertissement de Dieu³⁶⁷. Le monstre, c'est donc d'abord celui que l'on montre, que l'on exhibe, tels les *Freaks* ou autre *Elephant Man*, mais aussi une créature qui fait signe que quelque chose va arriver. De quoi nous avertissent les zombies ? Que nous dit cette présence horrible qui se montre à la pleine lumière du soleil ? Les zombies, par leur lenteur, ne sont-ils pas un avertissement arrivé trop tard ? Après la catastrophe, des créatures décevantes par excellence.

³⁶⁶ « [...] le sens étymologique de monstre (du latin *monstrum*, “être prodigieux, spectaculaire”, de *monstrare* “faire voir”) », Sophie Chantreau, Alain Rey, *Le Dictionnaire des expressions et locutions*, op. cit., p. 524.

³⁶⁷ « Si donc de *monstrare*, nous remontons à *monstrum*, pour en retrouver le sens littéral, effacé par l'emploi religieux, nous voyons que *monstrum* doit être compris comme un “conseil”, un “avertissement” donné par les dieux. Or les dieux s'expriment par des prodiges, des signes qui confondent l'entendement humain. Un “avertissement” divin prendra la forme d'un objet ou d'un être surnaturel ; comme dit Festus, “on appelle *monstra* ce qui sort du monde naturel, un serpent qui a des pieds, un oiseau à quatre ailes, un homme à deux têtes” », Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion* [1969], Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », Paris, 1989, p. 257.

b. La faible puissance des morts

Pour répondre à cette question, et ainsi ancrer ma pratique dans une tradition, une histoire, j'aimerais resituer la seconde grande période d'apparition des zombies au cinéma. Il y a deux grands moments : 1932 avec *White Zombie* qui voit la première apparition des zombies dans le cinéma (hollywoodien), corps étranges et funambules, exotiques et romantiques aussi parfois, mais aussi 1968 avec officiellement³⁶⁸ *La Nuit des morts-vivants* qui voit cette figure monstrueuse renaître sous une nouvelle forme, libérée – en partie – des traditions. C'est le zombie postmoderne, affranchi du vaudou. La date d'apparition des zombies de Romero n'est pas vide de sens. 1968 est une année symbolique, porteuse d'espoir, de changement, de révolution (pour le meilleur et pour le pire, nous y viendrons).

Partons du contexte américain puisque les zombies ont finalement toujours été du côté du continent américain, que ce soit Haïti ou les États-Unis. « Il existe deux clés pour comprendre le cinéma hollywoodien des années soixante-dix : l'omniprésence du Vietnam dans la conscience ou l'inconscient nationaux et l'évolution étonnante du film d'horreur. »³⁶⁹ La télévision et la guerre du Viêtnam ont créé un nouveau rapport aux images, si ce n'est de nouvelles images, tandis que les images du Viêtnam ont créé de nouveaux motifs pour les figures de l'horreur. Moins des métaphores que des comportements et des représentations alternatifs, altérés qui vont surgir. Au creux des années soixante les traumatismes américains deviennent totalement médiatisés. Ce pays aux fondements et valeurs stables, irréprochables et incontestables (officiellement, les États-Unis se battaient pour un monde libre, contre la menace totalitaire communiste), devient le témoin de sa déchéance via l'enlèvement dans le conflit vietnamien, et prend conscience – notamment avec la publication des *Pentagon*

³⁶⁸ Je dis « officiellement » car si *La Nuit des morts-vivants* est un film matriciel qui sert de marqueur historique, à mon sens, quatre ans auparavant, *The Last Man on Earth* avait déjà amorcé certains renversements esthétiques et politiques du film de Romero avec ses vampires usés. Reste que les vampires du film sont encore absents du jour et la révolution totale est la présence jour et nuit des monstres que met en scène Romero. Romero d'ailleurs ne se cache pas comme on l'a vu de s'être inspiré du livre de Matheson pour le scénario de *La Nuit des morts-vivants*.

³⁶⁹ « *There are two keys to understanding the development of the Hollywood cinema in the 70s: the impingement of Vietnam on the national consciousness and the unconscious, and the astonishing evolution of the horror film* », Robin Wood, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 49, cité par Jean-Baptiste Thoret dans « Dead Lines (notes sur le statut du hors-champ dans le cinéma américain des années 70) », *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne, op. cit.*, p. 39.

Papers en 1971³⁷⁰ – , que peut-être ses valeurs ne sont pas aussi sûres, ce dont atteste la montée de différents mouvements contestataires, mouvements que Norman Mailer appelle « les armées des ombres », les « armées de la Nuit » (*The Armies of the Night*)³⁷¹, regroupant toutes les catégories sociales rassemblées qui marchent sur Washington en 1967 et dont les zombies représenteront un an plus tard l’utopie dévitalisée. De plus, nous avons précisé un peu plus haut dans le chapitre que dans les années soixante, les Américains assistent au spectacle de la mort de leurs grandes figures, assassinats souvent filmés en direct, des sortes de grandes messes collectives dans lesquelles la nation assiste impuissante à la transformation de ses grands hommes en cadavres, bouleversant les croyances, transformant les représentations politiques en mensonges (théories du complot) : de JFK (assassinat en 1963 à Dallas filmé par Abraham Zapruder) à son frère Robert (meurtre à Los Angeles en 1968 enregistré en audio et photographié par un reporter de *Life*), en passant par Martin Luther King (tué à Memphis en 1968), Malcom X (durant un discours à Manhattan en 1965) et la mort absurdement télévisée de Lee Harvey Oswald (en direct à la télévision en 1963). Il en va de même pour des événements moins connus comme le meurtre de Meredith Hunter, un fan des Rolling Stones tué par les gardes du corps du groupe lors du festival d’Altaway en 1970 (visible dans le film du concert) ou encore le suicide télévisé en direct sur Channel 40, le 15 juillet 1974, de l’animatrice de l’émission *Suncoast Digest*, Christine Chubbuck, qui se tire une balle dans la tête au calibre 38. Enfin le Viêtnam, la guerre/spectacle, apparaît comme une mauvaise série télé dont chaque soir on diffuse un nouvel épisode.

³⁷⁰ En 1971, Daniel Ellsberg fournit près de 7 000 pages de documents secret-défense du Département de la Défense américain au *New York Times*, contredisant notamment le discours officiel du gouvernement quant à la situation réelle au Viêtnam.

³⁷¹ Norman Mailer, *The Armies of the Night*, New American Library, coll. « *Signet Books* », New York, 1968 reproduit dans Bernadette Rigal-Cellard, *La Guerre du Vietnam et la société américaine*, Presses universitaires de Bordeaux, Talence, 1991, p. 217-219. Le 15 avril 1967, 100 000 à 200 000 personnes défilent à New York contre la guerre. Le 21 avril, une marche sur le Pentagone réunit plus de 100 000 personnes. En avril 1968, des étudiants occupent le campus de l’université Columbia, etc. Mailer parle de toutes les catégories sociales représentées dans la marche sur le Pentagone. N’oublions pas les émeutes des « minorités » agressées qui marquent le début des mouvements pour les droits civiques, telles les émeutes de Watts à Los Angeles en 1965 (Noirs) et de Stonewall à New York en 1969 (homosexuels).

Rappel historique : la guerre du Viêtnam « commence » en 1961 pour se terminer en 1975. Elle fait suite à la deuxième guerre d'Indochine. Les États-Unis rentrent officiellement en guerre en 1964 après l'incident du golfe du Tonkin et se retirent du conflit en 1973. Ils en font un haut lieu de la guerre froide (la partie nord étant communiste et soutenue par l'URSS et la Chine). La guerre se termine avec la chute de Saïgon le 30 avril 1975 et la victoire de la République Démocratique du Viêtnam. Roland Marx définit cette période en trois temps : l'engrenage (1961-1964), l'escalade (1964-1968) et le désengagement (1969-1975), période qui verra la démission du président Nixon mis en cause dans l'affaire du Watergate (1974).

L'engrenage : le 31 janvier 1968, l'offensive du Têt qui, bien qu'elle soit un échec militaire pour les Viêtcongs, fait comprendre aux Américains que la guerre s'embourbe : « 85 000 maisons détruites, 14 300 tués et 24 000 blessés parmi les civils, plus d'un million de réfugiés, 30 000 Vietcong tués, auxquels il faut peut-être ajouter 20 000 autres grièvement blessés. Les alliés ont connu 10 000 morts dans les rangs vietnamiens, 2 000 parmi les Américains. »³⁷² Avant que Saïgon ne se fasse attaquer, la stratégie du général Westmoreland était de transformer la base isolée et assiégée de Khe Sanh en appât pour regrouper l'ennemi et le bombarder : « et si Khe Sanh pouvait être cet aimant qui les attirerait dans ce hachoir à viande, et qu'ils soient tués en masse, alors ce serait considéré comme un succès. »³⁷³ Voilà pour le devenir-viande de la guerre, un événement véritablement déclencheur d'une pensée contestataire qui se propage du milieu minoritaire des étudiants de gauche à un plus large panel de la population. De plus, des opérations comme le massacre de Mỹ Lai – 347 civils, surtout femmes et enfants, tués le 16 mars 1968 – commandé par le lieutenant de l'armée américaine William Calley, dévoilé un an plus tard, jettent l'opprobre sur l'engagement américain. *La Nuit des morts-vivants* sort en salle en octobre 1968, d'abord dans les drive-in.

³⁷² Roland Marx, « Les Temps forts de la guerre du Vietnam de 1961 à 1975 », *La Guerre du Vietnam et l'opinion publique américaine (1961-1973)* (dir. Jean Cazemajou, Jean-Michel Lacroix), Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1991, p. 54.

³⁷³ Général Robert Scales, Ancien directeur de l'École de guerre, dans le documentaire *Viêtnam. La Trahison des médias* (2008, Patrick Barbéris).



Fig. 102 : Nick Út, photographie d'un bombardement au napalm sur le village de Trang Bang, le 8 juin 1972, The Associated Press



Fig. 103 : Ralph Crane, *Mother Harriet Nelson, son Ricky Nelson, father Ozzie Nelson & son David Nelson watching their TV show "The Adventures of Ozzie and Harriet" at their home*, photo publiée dans le numéro de *Life* d'octobre 1958 : La famille Nelson, interprètes et héros de *The Adventures of Ozzie and Harriet* devant la télé

1968. C'est donc l'année de sortie de *La Nuit des morts-vivants* mais aussi l'année où tous les soirs, les Américains dînent en regardant des images de cadavres. Nouvelle stratégie des États-majors américains : la guerre du Vietnam est la première guerre médiatisée quasiment « en direct »³⁷⁴. Il faut ramener des images : « À partir du Vietnam et tout au long des années

³⁷⁴ Les images étaient tournées majoritairement en 16 mm. Le temps de transport et de développement n'est pas négligeable, mais les images arrivaient rapidement, et surtout elles n'étaient pas, ou peu, contrôlées : on pensait de bonne foi que les images allaient promouvoir la guerre auprès de la population américaine. Néanmoins, l'autocensure fonctionnait aussi parfois : le film de l'assassinat du jeune vietcong Nguyễn Ngọc Loan par le

soixante-dix, on assiste à une médiatisation toujours plus poussée du combat [...]. Hier, on mourait pour un blason, une image sur un fanion, un drapeau, désormais *on meurt pour améliorer la netteté d'un film*, la guerre est enfin devenue la troisième dimension du cinéma. »³⁷⁵ Pourtant, au départ, la télévision se montre bien sage en se faisant le porte-parole du gouvernement. Les images diffusées sont des images convenues, à distance. Il faudra attendre 1968 et l'offensive du Têt pour que, permises par un manque de réaction de l'administration Johnson, des images soient diffusées sans réel contrôle. On a évoqué plus haut le décor des sitcoms américaines des années soixante. Dans cet intérieur ultra-protégé de l'extérieur, il y a pourtant une ouverture : c'est l'écran de télévision même qui laisse le dehors pénétrer le dedans. La télévision est un nouvel objet domestique, un objet central, et les sitcoms, qui peinent à se défaire de leur passif de théâtre filmé, sont filmées du point de vue de la télévision dans le salon³⁷⁶. Dans ce lieu saint du repas domestique, s'invitent donc les cadavres à travers les flux télévisés. On mange parfois le soir en regardant des images de corps décomposés et traumatisés, de chair brûlée par les ravages du napalm (voir l'image célèbre de Phan Thị Kim Phúc, la petite fille au dos brûlé photographiée et filmée [Fig. 102 et 110]). La médiatisation exceptionnelle de la guerre du Vietnam, c'est ce que Ronald Steinman, rédacteur en chef de NBC appelle « la guerre des salles à manger »³⁷⁷, liant ainsi la guerre au domestique et à la viande, une pollution de l'espace privé. L'amoncellement d'images d'horreur produit par le réel procure une sensation d'enlèvement et les morts envahissent l'espace domestique sous la forme d'images télévisées comme les morts-vivants pénètrent la maison cosy de *La Nuit des morts-vivants*, c'est-à-dire que les images de la guerre assiègent les foyers domestiques américains comme les goules du film de Romero grattent aux portes et aux fenêtres barricadées par les habitants. Avec les caméramen, les téléspectateurs sont immergés en plein dans la guerre, dans la jungle sauvage, filmée à

chef de la police sud-vietcong, par exemple, a été coupé par NBC pour ne pas choquer les familles à l'heure du dîner.

³⁷⁵ Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, op. cit., p. 141-142. Il parle des soldats-reporters pendant la guerre du Vietnam chargés de ramener des images.

³⁷⁶ C'est tout à fait prégnant dans des séries comme *The Cosby Show* (1984-1992, Ed Weinberger, Michael Leeson et Bill Cosby) ou *Mariés, deux enfants* (*Married... with Children*, 1987-1997, Michael G. Moye et Ron Leavitt).

³⁷⁷ Ronald Steinman dans le documentaire *Viêtnam. La Trahison des médias*.

soldats scrutent le bord de l'image, pointe leur canon dans chaque direction du cadre (« d'où viennent les tirs ? »). Les caméras sont incapables de saisir le camp adverse. Et quand les ennemis se font finalement voir, ce n'est qu'à l'état de cadavres. Une image terrible est celle prise par Eddie Adams le premier février 1968 montrant l'assassinat d'un Viêtcong, Nguyễn Ngọc Loan, devant la caméra par le chef de la police sud-viêtnamienne [Fig. 105] : c'est une photo qui saisit le moment de l'entre-deux, où la mort arrive, où l'être est entre le vivant et le cadavre. Les documents filmiques prennent la forme du film de siège où c'est l'image même qui est assiégée. Le seul devenir champ – qui est une forme de reconnaissance – pour l'ennemi est le devenir-cadavre : « Partout gisaient des cadavres, pour la plupart des civils. La fumée et la puanteur se mêlaient. On se serait cru dans un film d'épouvante. »³⁸¹ C'est là que les images de Romero répondent, comme un contrechamp au réel duquel surgissent tous ceux qui sont morts hors-champ.



Fig. 104 : Images d'archives de la guerre du Viêtnam issues du documentaire *Viêtnam. La Trahison des médias* (2008, Patrick Barbéris) : En haut, les cadavres viêt-congs, en bas, les soldats américains face à la menace invisible

³⁸¹ Témoignage d'un capitaine de marines dans André Kaspi, *États-Unis 68. L'Année des contestations*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1988, p. 23, cité dans Jean-Baptiste Thoret, *Apocalypse Now. Un cauchemar psychédélique*, livret inclus dans le coffret Bluray *Apocalypse Now. Édition définitive*, Pathé, 2011, p. 13.



Fig. 105 : Eddie Adams,
General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner in Saigon,
1^{er} février 1968

La puissance des morts est leur visibilité. Les images des corps morts auront un impact sur l'opinion publique au point que « si l'armée américaine remporte en effet des victoires écrasantes sur le terrain, les images générées par ces combats produisent l'effet inverse. On assiste à l'exemple spectaculaire et paradoxal d'une guerre où la victoire militaire fabrique des images de défaite et aboutit à une débâcle politique. »³⁸² Les cadavres, ces « corps muets et intemporels »³⁸³, à défaut de pouvoir poser des questions et demander des réponses, posent problème.

En effet, comment répondre à ces images ? L'Europe, suite à la Shoah, est prise dans un débat de la représentation et certains concluent à une éthique de l'interdit de la représentation sous peine d'affaiblir le réel (Claude Lanzmann), une thèse combattue par d'autres (Georges Didi-Huberman) qui préconisent de regarder les documents sans détourner les yeux. La logique américaine est tout autre en ce qu'elle tend à spectaculariser l'horreur (on va la voir au cinéma comme un divertissement), à recycler avec une incroyable immédiateté les images traumatiques jusqu'à la nausée (Jean-Baptiste Thoret, dans *26 secondes, l'Amérique éclaboussée* montre l'influence de la tête trouée de JFK dans le cinéma américain ou encore la manière dont le Viêtnam envahit tout un pan du cinéma). On pense aussi à l'interdit sur les

³⁸² Communiqué de presse du documentaire *Viêtnam. La Trahison des médias* de Patrick Barbéris.

³⁸³ Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presses universitaires de France, coll. « Galien », Paris, 1963, p. 127.

victimes du nucléaire qui ne dure qu'un temps, celles-ci se manifestant dans les films d'horreur sous la forme de mutants ou de zombies. Mais est-ce là affaiblir le réel ou plutôt le rendre si fort qu'il s'invite dans l'espace de l'imaginaire sans qu'on le lui demande, et le contamine et le perturbe ? Dans *Au-delà de la gloire* (*The Big Red One*, 1980, Samuel Fuller) avec Lee Marvin et Mark Hamill, un détachement américain s'empare du camp de Falkenau et découvre l'horreur des camps. Fuller rejoue dans la fiction son expérience réelle au sein de la Big Red One (armé de sa caméra offerte par sa mère, il obéit à l'ordre de son chef de filmer ce qu'ils trouvent dans le camp³⁸⁴) et le visage de Mark Hamill (héros symbolique de *La Guerre des étoiles*³⁸⁵, le plus gros succès hollywoodien, sorti en 1977, où il interprète la force du bien absolu et incorruptible, Luke Skywalker) est ahuri et impuissant lorsqu'il ouvre les portes des fours et qu'il fait face à la vérité du réel qui vient contaminer la fiction. « *This is fictional life based on factual death.* »³⁸⁶ annonce le film et même Luke Skywalker ne peut rien y faire (*L'Empire contre-attaque*³⁸⁷, second volet de la saga *Star Wars*, sort au cinéma sept jours avant *Au-delà de la gloire*). Encore une fois, c'est une philosophie de la hantise (le fantôme vient car quelque chose n'est pas réglé) que préfère mettre en acte l'Amérique. « *It's Night of the Livin' fuckin' Dead !* »³⁸⁸ dit Lula, un personnage de fiction, dans *Sailor et Lula* (*Wild at Heart*, 1990, David Lynch) pour commenter l'actualité à la radio. C'est-à-dire : l'imaginaire nous dit que le réel sera toujours plus horrible que l'imaginaire. C'est la force de l'imaginaire que d'avouer son impuissance en jouant le rôle de contexte que les documents viennent parasiter et enrayer (le champ/contrechamp d'*Au-delà de la gloire* après que les soldats aient vu le secret derrière la porte). En cela, je pense à ce qu'écrivait Raymond Bellour à propos de la photographie mise en abîme au cinéma, la photo filmée arrêtant le flux du mouvement et la narration : « la présence de la photo sur un écran produit un trouble très particulier. Sans cesser de se poursuivre à son rythme, le film paraît se figer, se suspendre,

³⁸⁴ Voir à ce propos *Vision de l'impossible. Falkenau, Samuel Fuller témoigne*, 2004, Emil Weiss.

³⁸⁵ *Star Wars*, 1977, Georges Lucas. Hamill a été choisi grâce au succès de *La Guerre des étoiles*.

³⁸⁶ « Il s'agit de vies fictives inspirées de morts effectives. », carton ouvrant la version restaurée d'*Au-delà de la gloire*. J'ai préféré garder la version originale dans le texte.

³⁸⁷ *The Empire Strikes Back*, 1980, Irvin Kershner. *L'Empire contre-attaque* sort le 21 mai 1980 tandis qu'*Au-delà de la gloire* sort le 28 mai 1980.

³⁸⁸ « C'est la putain de Nuit des morts-vivants ». J'ai préféré garder dans le texte la version originale plus effective.

créant chez le spectateur un recul [...]. La photo me soustrait à la fiction du cinéma. »³⁸⁹. Et souvent, note-il, les photos, dans les films, ont valeur de vérité, de preuves, preuves d'un crime qui viennent stopper là le film un instant.

c. Les zombies : puissance d'évocation particulière (Émergence de *Night of the Living Dead*)

La Nuit des morts-vivants n'est pas un pamphlet contestataire. Pourtant, il transpire du film une aura d'absurdité qui reflète l'état du monde qui l'a vu émerger, ce qui en fait un des films majeurs et influents du cinéma au point que, le 16 juin 1970, le film est le premier film d'horreur contemporain à être projeté au Museum of Modern Art³⁹⁰. Car si Romero peut paraître bien loin de tout ça, à Pittsburgh, occupé à réaliser des publicités, on ne peut qu'être étonné de la ressemblance de ses images, nouvelles images de l'horreur qu'il propose, à celles qui envahissent les journaux et dont il était lui aussi témoin, comme tout Américain. Lui-même dira plus tard : « C'était dans nos têtes tout le temps. C'est de là que tout vient. Je veux dire que les années soixante, c'est [Martin Luther] King et Kennedy et toute cette colère. Cela a toujours été dans nos pensées. »³⁹¹ C'est ce dont témoigne très bien Arthur Rubine, alors directeur du cinéma Walter Reade, qui lança la première diffusion du film hors du circuit des drive-in : « Je veux dire, la première fois que nous avons tous vu *La Nuit des morts-vivants* au Walter Reade, la projection pour tout le groupe était le matin où Bobby Kennedy a été tué. Vous pouvez imaginer à quel point on pensait à cela. Quand Duane tire dans la tête du gars avec le... À ce moment, on s'est juste dit : “Merde à ce film. Qui veut rester voir ça ? Bobby Kennedy vient juste de...” On est tous resté assis à écouter... C'était 1968. »³⁹²

³⁸⁹ Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », Paris, 2002, p. 75-77.

³⁹⁰ Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Éditions du Cerf, coll. « 7Art », Paris, 1997, p. 45.

³⁹¹ « *That was in our minds the whole time. That's where it all came from. I mean the sixties is [Martin Luther] King and Kennedy and all that anger. That was always in our thinking.* », George A. Romero, interview réalisé par Dennis Fischer, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 130. Entretien réalisé en 1999. (Je traduis).

³⁹² « *I mean the first time we all saw Night of the Living Dead at Walter Reade, the screening for the whole company was the morning Bobby Kennedy died. You can imagine how much we were into it. When Duane hit the guy in the head with the—Well, at that point we just said, “Fuck this. Who want to sit through this? Bobby*

George Romero est une figure atypique du cinéma américain indépendant. Ses débuts sont quasiment identiques à ceux de Herk Harvey : il fonde à Pittsburgh, avec des amis en 1963, *Latent Image*, une société chargée de réaliser des spots publicitaires et électoraux, des clips et autres films d'entreprise. L'atypisme le poursuit même dans la maladresse du copyright oublié qui fit tomber le film dès sa sortie, dans le domaine public³⁹³. Privé des bénéfices de l'exploitation de son œuvre, Romero restera, tout au long de sa carrière, en marge du système de production hollywoodien tandis que ses collègues, John Landis, Wes Craven, Brian De Palma, Tobe Hooper ou encore Sam Raimi arriveront au panthéon hollywoodien. Il rompt esthétiquement avec le cinéma d'horreur précédent, déployant une nouvelle voie qu'emprunteront Wes Craven, Tobe Hooper, ou encore William Friedkin. Caméra inclinée, en mouvement, noir et blanc granuleux, close-up rapides, caméra portée, prise de son en direct, acteurs inconnus, le fait de montrer aussi les « petits moments » – couper la table, faire des cloisons, tout ça est filmé avec autant d'importance que le reste, comme s'il n'y avait pas de coupe – est digne de la modernité et emprunte au style documentaire qui met en lumière la brutalité de l'absurde qui tombe d'un coup sur les personnages. Stephen King lui-même mettra en exergue cette qualité en écrivant que « dans ses meilleures scènes, *La Nuit des morts-vivants* ressemble plus à un documentaire de Frederick Wiseman qu'à un petit film d'horreur »³⁹⁴. Le « naturalisme » des images de Romero, qui témoigne autant d'un parti-pris plastique que des faibles moyens de production, se rapproche du filmage des images de guerre. Le choc de la contemporanéité des images du Viêtnam et de Romero produit une circulation de sens, un va-et-vient qui fait que l'on a du mal à ne pas voir dans les cadavres déchiquetés du film, la production du « hachoir à viande » qu'est la guerre. Montage de

Kennedy just—" We'd all sat up all night listening... That was 1968. », Arthur Rubine, attaché de presse, alors directeur du cinéma Walter Reade en 1968, interview réalisé par Fran Lebowitz, Pat Hackett et Ronnie Cutrone, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 38. Entretien originellement publié dans *Interview Magazine* d'avril 1973.

³⁹³ Le titre original du film devait être *Night of the Flesh Eaters*, et un carton débutant le film fut conçu avec ce titre au côté duquel fut apposé le logo. Le titre fut changé pour *Night of the Living Dead*, car un autre film avait déposé le premier nom. Le nouveau carton réalisé oublia le *copyright*.

³⁹⁴ « *At it's best, NIGHT OF THE LIVING DEAD feels more like a Frederick Wiseman documentary than a horror Flick* », Stephen King dans son texte commémoratif inclus dans le DVD *Night of the Living Dead. Millennium Edition*, Elite Entertainment, 2002.

l'histoire qui conduit à la cohabitation, transversalité, où l'horreur fictive rejoint l'horreur réelle. Si l'on s'interroge sur l'influence des images des reportages vues par Romero à la télévision, pour savoir à quel degré il a su digérer ces images pour les recycler, on s'en étonnera moins pour les films suivants quand on sait que Tom Savini, auteur des effets spéciaux des films suivants, spécialiste des effets gores, a fait le Viêtnam : « [J'avais] le désir que ce soit aussi horrible que ce que j'avais vu... Mais ça ne pourra jamais être aussi horrible. »³⁹⁵

2. Les zombies, les victimes et les méchants

« [...] la facilité avec laquelle la victime devient le monstre. »³⁹⁶

a. Le mal et la pitié : les faibles méchants

Du film d'horreur aux images de guerre, on l'a vu pour la guerre du Viêtnam, il y a une circulation des signes, telle cette femme zombie de *La Nuit des morts-vivants*, dont la nudité évoque à celui qui l'a vue, la photographie de Nick Út montrant des enfants, dont une petite fille nue, Phan Thị Kim Phúc, brûlée après un bombardement au napalm le 8 juin 1972 [Fig. 102]. Cette image fixe, qui a reçu entre autres le prix Pulitzer, existe aussi en mouvement, des images filmées par Alan Downes d'ITN et Le Phuc Dinh de NBC. Les corps projetés sur l'écran de cinéma font résonance avec les fantômes qui habitent la mémoire du spectateur. La brutalité du corps nu, brûlé, venant de la perspective du fond de l'image (la route) ressurgit comme un fantôme dans les plans de *La Nuit des morts-vivants*. Le renversement que provoque Romero dans le champ du cinéma est celui de l'horreur, du monstre qui passe du statut de méchant à celui de victimes (au pluriel), déformées, mutilées, fragilisées. Tout autant les soldats des deux camps plongés en enfer que les civils dévastés. Dans *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola peuple son film de cette horreur fragile. Lors d'une répétition, il donne son texte à l'acteur Albert Hall (qui joue le rôle de Chief) pour la séquence qui se situe lors de la scène où le bateau des héros arrive dans le dernier avant-poste

³⁹⁵ Tom Savini, cité dans Philippe Rouyer, « Le Gore des zombies », *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero, op. cit.*, p. 135.

³⁹⁶ « [...] how easily the victim becomes the monster. », George A. Romero, interview réalisé par Tom Seligson, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 78. Entretien originellement publié dans *Rod Serling's The Twilight Zone Magazine*, août 1981. (Je traduis).

(Do Lung). On y voit des soldats américains plonger désespérément dans l'eau pour quitter cet enfer, tendant les bras pour s'agripper au bateau tout comme les damnés dans le tableau de Delacroix (*La Barque de Dante*, 1822) : « Ensuite, tu commences à crier : “feu ! Démon ! Fils de pute ! Eloignez-vous de ce bateau ! Arrière, zombies ! Capitaine, c'est votre enfer, votre cauchemar !” »³⁹⁷ Il en reste un fragment (« *Get away from this boat* ») dans la copie de travail (*workprint*) du film qui dure un peu plus de cinq heures qui circule ici et là sur Internet. Les zombies deviennent un champ lexical qui hante le cinéma, auquel on fait appel. Les *living dead* ne représentent plus une horreur à fuir, qui nous veut du mal, mais une horreur qui nous tend les bras (pour nous dévorer, nous digérer et nous assimiler dans leur mal) [Fig. 107-108]. Les monstres ne sont donc plus le mal absolu de la méchanceté, mais des victimes radicalement réifiées, le retour incongru d'un refoulé, de ceux que l'on cherche à oublier. Leurs corps torturés et tordus, leurs bouches entrouvertes, crient la souffrance. Les symptômes zombies envahissent ainsi le cinéma hors des limites du genre horrifique. Dans *Voyage au bout de l'enfer*, Christopher Walken est tellement traumatisé par son expérience du Viêtnam qu'il est déjà mort à l'intérieur. Sa vie mentale s'est arrêtée et ne cesse de bugger, comme un diamant qui bloque sur un sillon d'un disque, répétant encore et encore la scène traumatique de la roulette russe (après sa libération, le personnage de Walken est resté au Viêtnam, et participe à des concours de roulette russe clandestins servant à des paris). Walken cherche à rejouer ce moment de sa vie où il a perdu son humanité, *ad nauseam*, en espérant rejouer la scène comme elle aurait dû se passer la première fois, c'est-à-dire mourir. Et c'est une esthétique proche du zombie qu'utilise Michael Cimino pour mettre en scène un Christopher Walken plus mort que vivant : son maquillage extrême en fait un être difficile à distinguer des morts-vivants de Romero : teint blafard entre le gris et le

³⁹⁷ « *Then you're gonna get into this weird speech of: "Fire, fire. You demons. You sons of bitches. Get away from us. Get away from this boat. Back, you walking dead, you zombies, you sons of bitches. Captain, you made this. This is your hell, your nightmare."* », Francis Ford Coppola donnant ses directives à Albert Hall sur le tournage d'*Apocalypse Now*, retranscrit du documentaire *Au cœur des ténèbres (Hearts of Darkness. A filmmaker's apocalypse*, 1991, Fax Bahr et George Hickenlooper). Dans sa critique du film, Pascal Bonitzer rajoute : « De même, c'est à *I Walked with a Zombie* que l'on pense en voyant la séquence hallucinée du “trou du cul du monde”, le guetteur noir dirigeant son lance-roquette d'après le son de la voix de l'ennemi : séquence de zombies où se retrouve, concentrée, toute la magie du fantastique des années cinquante », Pascal Bonitzer, « *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola », *Le Goût de l'Amérique* (dir. Antoine de Baecque), Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », Paris, 2001, p. 124.

verdâtre, cernes et visage amaigri qui fait voir le squelette sous la peau. De plus, il débarque comme le zombie inaugural de *La Nuit des morts-vivants* ou ceux de *White Zombie*, de la profondeur du champ, de derrière une porte [Fig. 106]. Walken est tellement renfermé dans sa subjectivité qu'il ne peut en revenir. Une subjectivité qui ne peut s'ouvrir au monde est une subjectivité morte, terme qu'utilise Jennifer Fay³⁹⁸ pour définir l'absence d'attache au monde des zombies.



Fig. 106 : *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978, Michael Cimino)

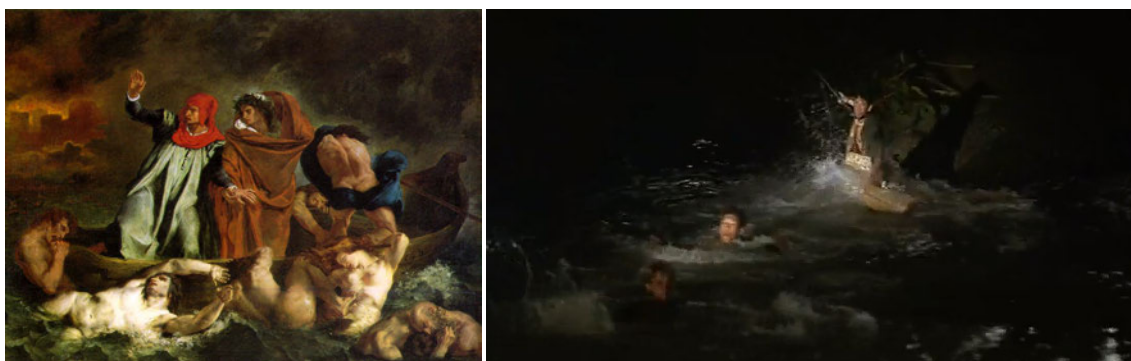


Fig. 107 : Eugène Delacroix, *La Barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 x 246 cm, Musée du Louvre

Fig. 108 : *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola)

Le mort-vivant, le refoulé et la guerre : le revenant, c'est aussi dans l'histoire de l'Amérique, et dans le cinéma américain, la figure du vétéran du Viêtnam, qui rentre au pays, celui qui a été en enfer et en revient plus tout à fait le même. *Ruckus*, *Rambo*, *Portés disparus* (*Missing*

³⁹⁸ Jennifer Fay, « *Dead Subjectivity, White Zombie, Black Baghdad* », art. cit., p. 88-89.

in Action, 1984, Joseph Zito), *Combat Shock* (1986, Buddy Giovinazzo), *Né un quatre juillet* (*Born on the Fourth of July*, 1989, Oliver Stone), *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978, Michael Cimino) : le vétéran, qui souvent dans les films était un porté disparu (*Missing in Action*)³⁹⁹, fait retour sous la forme d'un être traumatisé, dans le corps et dans l'esprit, souvent rejeté par la communauté pour ce qu'il représente. Dans *Ruckus* par exemple, le vétéran est un vagabond qui commande son hamburger cru (*raw*) avec une voix faible comme d'outre-tombe et marche la tête baissée, en titubant, s'asseyant par terre plutôt que sur une chaise, amorphe. Désir de viande froide car il est froid comme un cadavre. Son visage est caché du spectateur pendant la première partie du film (filmé de dos, en contrejour, où il a la tête baissée). Et quand son visage est enfin montré à la caméra, il est défiguré par la crasse, et n'est qu'une addition « baconienne » de chair et d'organes qui se met à hurler (le noir de la saleté fait ressortir les yeux globuleux et la profondeur rougeâtre de la gorge)⁴⁰⁰ [Fig. 109]. Dans *Le Mort-vivant* (*Dead of Night*, 1974, Bob Clark), le revenant du Viêtname revient littéralement en tant que mort-vivant⁴⁰¹ pour se venger de son *Voyage au bout de l'enfer*, lieu de la mort que désigne le titre français de *The Deer Hunter*. Tout au long du film, Andy, le revenant, posé sur la véranda de la maison familiale, se balance sur son rocking-chair. Calme mécanique du mouvement. Dans l'image, le corps d'Andy avance et recule en faisant du surplace. La véranda est cette ligne de démarcation entre le dedans et le dehors, et le mouvement du rocking-chair ne bascule jamais vraiment ni dans l'un, ni dans l'autre. Et l'idée de génie, c'est que de profil, sa tête entre et sort de l'image, disparaissant hors-champ puis réapparaissant sans cesse, parfaite mise de scène du revenant, toujours rappelé à la limite de l'image.

³⁹⁹ M.I.A. pour *Missing in Action*. Le terme recouvre tous les soldats américains disparus au Viêtname et dont les cadavres n'ont pas été retrouvés. Le cinéma a mis en lumière ce problème dans des films comme *Portés disparus* ou *Voyage au bout de l'enfer*.

⁴⁰⁰ Le héros de *Ruckus* est interprété par Dirk Benedict, connu pour avoir joué le rôle de Futé dans la série *L'Agence tout risque* (1983-1987, Frank Lupo et Stephen J. Cannell). En V.O. son surnom est Face, diminutif de Faceman, qui désigne de manière populaire un homme attirant. C'est un acteur au visage d'ange totalement défiguré et monstrueux qui revient du Viêtname.

⁴⁰¹ Chaque événement amène son cortège de zombies. À la première guerre du Golfe, répond *Uncle Sam* (1997, William Lustig) et à la seconde l'épisode de la série *Masters of Horror* (2005-2007, Mick Garris) intitulé *Vote ou crève* (*Homecoming*, 2005, Joe Dante) deux films qui mettent en scène des soldats tués en Irak revenant détruire les symboles américains.



Fig. 109 : *Ruckus* (1981, Max Kleven)

b. Les victimes se manifestent

Difficile pourtant de donner un sens aux zombies. Peut-on réellement les penser ? Les *living dead* se prêtent à la symbolique, ce qui est juste et réducteur à la fois : leur apparence évoque tout à la fois les *hibakusha* (victimes de la bombe que nous avons évoqués plus haut), les morts du Viêtnam ou aujourd’hui les sans-voix, sans-papiers et sans-abri (tels les employés cachés des usines type Foxconn dont on a parlé dans le premier chapitre ou encore les *Mole People* new-yorkais sur lesquels nous reviendrons), sans oublier les « musulmans » des camps de concentration et d’extermination, exemples de désintégration radicale de l’humanité : « Les prisonniers qui en venaient à croire les affirmations répétées des gardes, qu’ils ne quitteraient le camp qu’à l’état de cadavres, et qui avaient la conviction qu’ils n’avaient pas le moindre pouvoir sur leur environnement, devenaient, littéralement, des cadavres ambulants. On les appelait les “musulmans” en attribuant à tort leur comportement à une soumission fataliste à l’environnement analogue à celle qu’on impute aux musulmans [...] ils étaient si totalement privés de réactions affectives, d’amour-propre et de toute forme de stimulation, si totalement épuisés, physiquement et psychiquement, qu’ils se laissaient totalement dominer par leur environnement. Ils tombaient dans cet état le jour où ils renonçaient à exercer la moindre influence sur leur vie ou leur entourage. [...] Ils renonçaient à toute prise de position et devenaient des objets. Du même coup, ils renonçaient à leur qualité de personne. Ils devenaient des ombres ambulantes et ne tardaient pas à mourir. [...] Ils se comportaient comme s’ils avaient cessé de penser et de sentir, incapables d’agir ou de réagir, mus mécaniquement de l’extérieur. [...] Cette disparition de l’action se produisait lorsqu’ils ne levaient plus les pieds pour marcher mais les traînaient »⁴⁰². Le mort-vivant

⁴⁰² Bruno Bettelheim, *Le Cœur conscient* [1960], trad. Laure Casseau, Robert Laffont, coll. « Réponses », Paris, 1972, p. 172-174. On trouve la même description chez Primo Levi : « Ce sont eux les Muselmänner, les damnés,

devient une figure rhétorique pour les survivants qui sont revenus des camps. Dans toutes ces horreurs spécifiques au XX^e siècle, démultipliées puissance *n* par les avancées technologiques et industrielles et le cinéma (Samuel Fuller, alors fantassin de la Big Red One, qui filme la libération du camp de Falkenau le 9 mai 1945, dont on a parlé ; le bombardement atomique filmé sous tous les angles par les autorités américaines, archives recyclées dans nombres de film de SF ; la guerre des images du Viêtnam où des réalisateurs hollywoodiens ont fait leurs armes, comme Oliver Stone, sans doute le plus américain des cinéastes américains)⁴⁰³, les morts-vivants sont plutôt une forme de régurgitation malade et nauséabonde dans laquelle se mélange tout cela à la fois. Comme dans la vomissure, les plats que l'on a mangés se croisent, sont reconnaissables et pourtant différents car ils reviennent en même temps dans ce maelström informe. Les corps des zombies sont des espaces neutres (vides de conscience) qui se prêtent à toutes les interprétations, dans le vide de leurs vêtements déchirés et troués, leur peau scarifiée, leur corps meurtri et usé. Je ne dis pas que Phan Thị Kim Phúc est une zombie, mais plutôt que le zombie l'évoque ou, en tant qu'être creux, pour reprendre le titre du poème de T. S. Eliot (*Les Hommes creux : The Hollow Men* en V.O.), que le zombie est habité par son image, comme il est le réceptacle de n'importe quelle horreur : « Silhouette sans forme, ombre décolorée, geste sans mouvement, force paralysée »⁴⁰⁴. Le fantôme appelle le fantôme : Derrida, nous l'avons dit, rapproche le processus cinématographique de celui de la hantise freudienne, l'inquiétant familial, travail de l'inconscient du spectateur qui

le nerf du camp ; eux la masse anonyme, continuellement renouvelée et toujours identique, des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent, peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment. On hésite à les appeler des vivants : on hésite à appeler mort une mort qu'ils ne craignent pas parce qu'ils sont trop épuisés pour la comprendre. », Primo Levi, *Si c'est un homme* [1947], trad. Martine Schruoffeneger, Julliard, Paris, 1987, p. 117.

⁴⁰³ Et nous avons vu que Paul Virilio a su tracer une histoire croisée du cinéma comme outil de guerre dans *Guerre et cinéma*.

⁴⁰⁴ « *Shape without form, shade without colour, Paralysed force, gesture without motion* », T. S. Eliot, « Les Hommes creux [1925], *Poésie* [1947], trad. Pierre Leyris, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p. 107. Le traducteur précise que « le difficile "*Shape without form*", littéralement "forme sans forme", ce qui ne se comprend guère si l'on n'ajoute que le premier "forme" (*shape*) a le sens concret de forme corporelle, et que le second (*form*) renvoie à la terminologie scolastique, selon laquelle l'âme est la forme du corps. D'où notre à peu près : "silhouette sans forme" » (p. 114).

se met en branle pendant la projection, ramenant à la mémoire les fantômes déjà vus.⁴⁰⁵ La guerre est un film qui revient sans cesse et Romero confie que l'« on pourrait tourner sans difficulté un épisode de zombie tous les cinq ans »⁴⁰⁶. Au cœur du corps du zombie se nouent les tensions du monde et ces corps relient dans leur corps pétrifiés des horreurs séparées spatialement et temporellement. Leurs corps permettent d'imaginer un lien direct entre la modernité du confort péri-urbain d'après-guerre et la technologie en œuvre à Hiroshima ; entre la guerre et la salle à manger comme pratique rituelle de consommation de la viande, entre les tensions sociales et l'essor du capitalisme néolibéral : ils sont la figure emblématique du ratage, des ratés de l'histoire contemporaine écrit Olivier Schefer⁴⁰⁷. L'anonymat du zombie se prête à ce jeu car les zombies sont des silhouettes impénétrables et insignifiantes, sans but et sans cause, une simple présence idiote. Ils représentent tout et rien. D'où le fait que les films de zombies postmodernes ont rapidement abandonné toute explication scientifique à leur apparition, excluant toute morale aussi puisqu'il n'y pas d'événement causal à expier et à racheter. Le réel dans sa plus simple banalité se révolte sous la forme de ces silhouettes du quotidien.



Fig. 110 : Images filmées du drame de Trang Bang, par Alan Downes d'ITN et Le Phuc Dinh de NBC

⁴⁰⁵ Jacques Derrida, « Le Cinéma et ses fantômes », entretien réalisé par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma* n° 556, avril 2001, p. 78.

⁴⁰⁶ George A. Romero, « Conversations avec George A. Romero. Entretien 1 (décembre 2001) », entretien réalisé par Jean-Baptiste Thoret, *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero, op. cit.*, p. 190.

⁴⁰⁷ « Les zombies, [...] sont des figures négatives et ratées de toute notre civilisation. Les plus sombres et les plus irrécupérables d'entre elles. », Olivier Schefer, « À travers ces cadavres mobiles et sans âme », *Chameaux* n° 4, automne 2011, p. 127, article numérisé consulté à l'adresse :

< http://revuechameaux.files.wordpress.com/2011/10/chameaux_4_le-monstre_9_ac2a6c3a7-travers-ces-cadavres-mobiles-et-sans-ac2a6c3a9me-entrevue-avec-olivier-schefer-thomas-carrier-lafleur-et-ec2a6c3bclise-boisvert-dufresne.pdf >. Il précise plus loin et à raison qu'il faut se méfier des interprétations trop simplistes que l'on fait des zombies et des monstres en général. Contre l'évidence qui devient fausse : « Le monstre est un cas limite et doit le rester sous peine de perdre sa nature. » (p. 134).



Fig. 111 : *La Nuit des morts-vivants*

Cette puissance de la pitié était déjà mise en œuvre dans *Le Mort qui marche* : les coupables ne supportent pas le regard du désespoir. Karloff, la victime, avance en se traînant, sans motivation, sans force, vers les coupables qui se tuent eux-mêmes, trop effrayés par ce qu'ils ont finalement créé. Incapable d'agir (il est trop faible), il se manifeste indirectement, malgré lui, ce sont les autres qui le font se mouvoir comme par une attirance magnétique. Dans *Le Mort qui marche*, c'est la culpabilité qui est cette force qui attire le monstre. Le crime est indirect : par exemple, une des victimes recule tellement face à la présence de Karloff qu'elle passe accidentellement par la fenêtre. Une autre tombe sur des rails et se fait écraser par le train. Sa modalité d'action (de terreur, de meurtre) est la seule présence filmique insupportable. Le zombie, est un *intouchable* dans les deux sens du terme, à la fois celui qui est mis à l'écart pour avoir atteint le bas de l'échelle sociale (comme en Inde) et celui avec lequel il n'y a plus d'interaction et de contact possibles.

c. Le mal métaphysique

Le mal est un repoussoir qui permet de reconnaître le juste. S'il n'y avait que le bien, l'homme n'aurait aucun choix à faire, et n'aurait donc aucun mérite. L'existence du mal est ainsi une tentation nécessaire, sans quoi le bien n'existerait pas. L'être serait de fait ainsi un homme sans conscience, un « abruti » qui n'a pas d'autre choix que de faire le bien. L'existence du mal est donc une condition nécessaire à la liberté, qui permet par le libre-arbitre de définir la morale et l'honneur des actes de bonté, une forme d'épreuve morale : « d'où vient que nous agissons mal [?] Car si je ne me trompe, comme le raisonnement établi l'a montré, nous agissons par le libre arbitre de notre volonté. Mais je me demande si c'est

judicieusement que celui qui nous a faits nous a donné ce libre arbitre d'où, nous en sommes convaincus, nous vient notre faculté de pêcher. »⁴⁰⁸ Mais avec le concept de la mort de Dieu, le mal et le bien sont des notions qui s'effondrent. C'est le surgissement du nihilisme qui ne sait plus à qui ni à quoi se fier. Il n'y a plus ni enfer ni paradis, plus de jugement donc plus de morale. « Il n'y a pas de phénomènes moraux du tout, mais seulement une interprétation morale de phénomènes... »⁴⁰⁹ écrit Nietzsche. Ou, comme le dit plus simplement Dobbs (Humphrey Bogart), parfait représentant de l'avidité de l'homme moderne, pris dans la fièvre de l'or dans *Le Trésor de la Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948, John Huston) : « Si on croit avoir une conscience, elle gâche la vie. Mais si on croit ne pas en avoir, quel problème y a-t-il ? »⁴¹⁰

Car le zombie, dans ce monde moderne, est un être clairement dénué de conscience, donc de motivation. Il est pure mécanique. Le bien et le mal lui sont ainsi étrangers puisqu'il n'en a pas conscience. Comment le définir face au mal ? Dans ses *Essais de théodicée*, Leibniz écrit que l'« on peut prendre le mal métaphysiquement, physiquement et moralement. Le *mal métaphysique* consiste dans la simple imperfection, le *mal physique* dans la souffrance, et le *mal moral* dans le péché. »⁴¹¹ De fait, les zombies ne peuvent être définis comme des méchants : la méchanceté, c'est une volonté de nuire, nous apprennent les dictionnaires. Or les zombies, libérés du sorcier, n'ont pas de volonté, ni d'intentions. Tout au plus peut-on les assimiler à une catastrophe naturelle. Le mort-vivant n'est pas la représentation d'un mal moral, le choix de faire du mal donc, la volonté de pêcher, mais l'expression d'un mal physique (à travers la douleur, les cicatrices) et métaphysique, c'est-à-dire celui d'une imperfection de nature que nous renvoient les corps mutilés et putrides des zombies (et des victimes). Imperfection ? Rappelons qu'Aristote définit le monstre ainsi, comme un être à qui il manque quelque chose, il est non-fini, en errance. Ce sont des êtres dont la nature a raté la

⁴⁰⁸ Saint Augustin, *Le Libre arbitre. Dialogues philosophiques* dans *Œuvres I*, NRF/Gallimard, coll.

« Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1998, p. 440.

⁴⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* [1886], trad. Patrick Wotling, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 2000, p. 125.

⁴¹⁰ « Conscience. What a thing. If you believe you got a conscience it'll pester you to death. But if you don't believe you got one, what could it do t'ya? »

⁴¹¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de théodicée* [1710], Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 1969, p. 116.

réalisation. Le monstre, c'est le cas où la nature défaille. Comme « le grammairien [qui] peut écrire incorrectement »⁴¹², la nature est soumise à des conditions, des aléas, qui font que, parfois, elle échoue à l'accomplissement d'une réalisation, qu'elle commet des erreurs : la matière est malléable et donc propice au mal. Il y a donc, du point de vue aristotélicien, vraisemblablement un caractère de chance ou plutôt de malchance pour le monstre, qui n'a pas bénéficié de toute l'attention de la part de la nature, victime de la contingence. Mauvaise fortune qui fait que le monstre est un événement troublant, révoltant *malgré lui*. Il est une résistance incarnée. Alors, comment lui en vouloir pour ce qu'il est ? Comment lui faire la morale ? Comme le dit si bien Tae-ju, l'héroïne devenue vampire du film *Thirst* (Park Chan-Wook, 2009) : « On ne condamne pas un renard pour avoir tué une poule. » C'est encore la métaphore animale que choisit Romero à propos des zombies : « Il faut avoir de la sympathie avec ces créatures car elles ne font rien [de mal]. Elles sont comme des requins : elles ne peuvent s'empêcher de se comporter comme elles le font. »⁴¹³

3. Manger, bouger

« Je leur ferai manger la chair de leurs fils et la chair de leurs filles, et les uns mangeront la chair des autres, au milieu de l'angoisse et de la détresse où les réduiront leurs ennemis, et ceux qui en veulent à leur vie. »⁴¹⁴

a. Le cannibalisme critique

Nous l'avons évoqué plus haut, la particularité de la révolution du mort-vivant postmoderne est sa qualité anthropophagique. Sa mécanique est simple, c'est celle de la dévoration, remplir ce vide intérieur qu'est la faim. Or, les zombies apparaissent comme des éternels affamés en ce qu'ils ne semblent jamais repus. De fait, Romero inscrit la figure du zombie dans une longue tradition, celle de l'autre cannibale, et la renverse en faisant de l'Autre, le même, un même qui désigne l'être des civilisations néolibérales. En effet, le cannibale⁴¹⁵ a été, lors de la découverte de l'Amérique par les Européens, la figure de l'altérité par

⁴¹² Aristote, *La Physique* [IV^e siècle av. J.-C.], trad. Annick Stevens, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, 1999, p. 120.

⁴¹³ « *You have to be sympathetic with the creatures because they ain't doin' nothin'. They're like sharks: they can't help behaving the way they do.* », George A. Romero, interview réalisé par Dan Yakir, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 51. Entretien originellement publié dans *Film Comment* 15, n° 3, 1977. (Je traduis).

⁴¹⁴ Lévitique, chapitre XIX, verset 9.

⁴¹⁵ La distinction entre cannibalisme et anthropophagie se situe dans le caractère cultuel du premier.

excellence. De Villegagnon à Ruggero Deodato, il représente un « primitivisme » dont le civilisé a su s'extraire d'une part, et un peuple abandonné de Dieu qu'il faut sauver d'autre part. On retrouve cette idée par exemple dans les rapports entre les États-Unis et Haïti quand ceux-ci se complexifient, l'idée de l'anthropophagie répondant à la violence de l'occupation (dévoration) des terres par les Américains : « D'après le *New York Times*, le sénat américain a entendu des témoignages que la politique d'occupation [d'Haïti] avait tellement énervé les natifs de l'île que les Cacos ont mutilé et mangé de manière cérémoniale des soldats américains selon des rituels vaudou »⁴¹⁶. Plus globalement donc, le monstre est celui qui est à la marge, donc à la marge du centre du monde qu'est le monde occidental qui s'est propagé avec le capitalisme conquérant. Toute résistance lui est monstrueuse et repoussée toujours plus loin sur les cartes : barbares, cannibales, sirènes, etc. Mais le cannibale a aussi été le révélateur de la barbarie de « l'homme qui croit à la barbarie »⁴¹⁷. Une ligne philosophique constituée, entre autres, de Montaigne, de Léry, de Andrade, ou encore Baudrillard.

« Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par tourments et par géhennes un corps encore plein de sentiment, à le faire rôtir par le menu, à le faire mordre et meurtrir par les chiens et les pourceaux (comme nous l'avons non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non chez des ennemis anciens mais chez des voisins et des concitoyens, qui pis est, sous prétexte de piété et de religion), qu'à le rôtir et à le manger après qu'il a trépassé. »⁴¹⁸ Dans cette féroce critique, Montaigne oppose le cannibalisme des habitants du nouveau monde au cannibalisme d'un christianisme qui dévore les autres cultures, par, entre autres, la conversion et l'assimilation forcée des missions (que

⁴¹⁶ « According to the *The New York Times* the US senate heard testimony that the occupation policy had so infuriated native residents that the Cacos had mutilated and ceremoniously cannibalized American soldiers according to voodoo custom. », cité dans Jennifer Fay, « *Dead Subjectivity, White Zombie, Black Baghdad* », *art. cit.*, p. 88-89. (Je traduis). L'article cité, « *Says Natives Ate Marine* », a été publié dans le *New York Times* du 17 novembre 1921 et est consultable à l'adresse :

< <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0917FE3A5810738DDDAE0994D9415B818EF1D3> >.

⁴¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, *op. cit.*, p. 22. « En refusant l'humanité à ceux qui apparaissent comme les plus "sauvages" ou "barbares" de ses représentants, on ne fait que leur emprunter une de leurs attitudes typiques. Le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie. »

⁴¹⁸ Michel de Montaigne, *Des cannibales* [1580], texte modernisé par Séverine Auffret, Mille et une nuits, coll. « La Petite collection », Paris, 2000, p. 30.

nous avons déjà évoquées dans le premier chapitre). Cela cache aussi une critique résolument politique vis-à-vis d'une culture occidentale qui vide de leur vie une majorité de ses membres, ceux dont son jeune ami Étienne de La Boétie a su révéler la condition de servitude volontaire. On retrouve la même observation chez Jean de Léry qui, bien qu'horré par les pratiques cannibales dont il est témoin au Brésil, critique avec encore plus de véhémence le comportement des gros usuriers civilisés : « Néanmoins afin que ceux qui liront ces choses tant horribles, exercées journellement entre ces nations barbares de la terre du Brésil, pensent aussi un peu de près à ce qui se fait par-decà parmi nous, je dirai en premier lieu sur cette matière que si on considère à bon escient ce que font nos gros usuriers (suçant le sang et la moelle, et par conséquent mangeant tout en vie, tant de veuves, orphelins et autres pauvres personnes auxquels il vaudrait mieux couper la gorge tout d'un coup que les faire ainsi languir), qu'on dira qu'ils sont encore plus cruels que les sauvages dont je parle »⁴¹⁹. De l'autre côté (celui des colonisés, au Brésil), avec son *Manifeste anthropophage* (1928), Oswald de Andrade propose un manifeste de la modernité où il faut ingérer/assimiler le colonialiste pour créer une nouvelle forme d'art. Non pas aller contre mais ingérer et digérer et ainsi effacer les hiérarchies (colons et colonisés) et cloisonnements (nation contre étrangers).

b. Anthropophagie révolutionnaire et zombification de l'œuvre

Cette anthropophagie symbolique (celle de de Andrade) est un renversement de point de vue, élément fondamental que l'on retrouvera bien entendu dans le cinéma d'horreur bien que chez Romero c'est une anthropophagie concrètement et violemment représentée, évidente et simple (ce qui fait sa force) mais c'est aussi une force révolutionnaire. Chez Romero, l'anthropophagie, la violence de l'anthropophagie, est aussi un programme politique et critique qu'il retourne contre sa propre culture à l'expansion catastrophique. Lévi-Strauss notait déjà en 1952 que « la civilisation occidentale cherche d'une part, selon l'expression de M. Leslie White, à accroître continuellement la quantité d'énergie disponible par tête d'habitant ; d'autre part à protéger et à prolonger la vie humaine, et si l'on veut être bref on considérera que le second aspect est une modalité du premier puisque la quantité d'énergie

⁴¹⁹ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [1578], édition établie par Frank Lestringant, Max Chaleil éditeur, coll. « Classiques du protestantisme », Montpellier, 1992, p. 149-150.

disponible s'accroît, en valeur absolue, avec la durée et l'intérêt de l'existence individuelle. »⁴²⁰ La dévoration romerienne est le paradigme de la société de consommation qu'il pousse dans un délire paroxysmique, dans une stratégie situationniste : « Elles [les masses] savent qu'on ne se libère de rien, et qu'on n'abolit un système qu'en le poussant dans l'hyperlogique, en le poussant à un usage excessif qui équivaut à un amortissement brutal. "Vous voulez qu'on consomme – eh bien consommons toujours plus, et n'importe quoi ; à toutes fins inutiles et absurdes" »⁴²¹. Car les zombies dévorent méticuleusement le réel, morceau par morceau, tel Saturne dévorant ses enfants, et rien ne doit subsister pour empêcher leur diffusion.

Mais aucun film de zombies ne nous laisse voir l'aboutissement de cette hyperlogique de consommation des sociétés contemporaines : que serait un film où les zombies auraient consommé tous les vivants ? La réussite complète de cette révolution molle qui aurait épuisé toutes ses ressources ? Autrement dit, un film où tous les vivants seraient passés du côté des morts-vivants ? Ce serait le film de zombies ultime. C'est quelque chose que j'ai cherché à faire apercevoir dans l'installation vidéo *Them!* (2007), où je mets en scène des zombies qui déambulent dans la villa Savoye. Sans victimes à dévorer, mes zombies tournent en rond, lèvent la tête, se cognent un peu, dégagent une esthétique de l'ennui dangereuse pour une œuvre. Sans humains pour créer événement et situation – et notons que dans *tous* les films de zombies, les zombies sont secondaires, il y a toujours des humains survivants à suivre et auxquels s'identifier –, les zombies contaminent la narration à l'œuvre, contaminent l'œuvre-même. L'ennui : « l'attente sans objet, l'ennui où la vie semble se figer »⁴²². Reste que j'ai réalisé une installation : le spectateur peut aller et venir à sa guise regarder la vidéo sans la contrainte du dispositif de la salle de cinéma qui impose une temporalité. Imaginons maintenant ce que serait un long-métrage de ce type.

Event Horizon : C'est aussi le recyclage d'images, manière de dévorer les images des autres (Curtiz, Hitchcock, Kubrick, mais aussi Romero, Raimi) pour les digérer et les transformer à la manière du remix ou du sampling. Réutiliser ce qui est une forme d'hommage rendu à ces

⁴²⁰ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, op. cit., p. 55.

⁴²¹ Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, op. cit., p. 64.

⁴²² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 406.

images. Ce sont les zombies des autres qui sont empruntés, qui débordent de leur diégèse pour envahir celles de tous les autres films.

c. Rester dans l'estomac du champ

Les victimes que sont les vivants ne sont pas recluses hors-champ, dans un espace indéterminé comme Vittoria dans *L'Éclipse*, mais recyclées dans les zombies. La disparition trouve ici l'explication visible de l'ingestion. Les victimes sont une force énergétique qui permet aux morts-vivants d'habiter l'espace car, on le rappelle, le cannibalisme est un rituel permettant d'absorber les facultés et la puissance de celui qui est mangé. Les victimes ne quittent, pour ainsi dire, jamais le champ du visible, ils sont au cœur, ou plutôt dans le ventre, des morts-vivants. Tout *est* dans l'image, jusqu'à ce qu'il n'en reste rien, ou seulement des restes si je puis me permettre. On a évoqué plus haut le champ comme scène de crime, un crime que l'anthropophagie a pour tâche de faire disparaître. Car l'anthropophagie a toujours été politique. Ainsi, durant l'été 1968, dans l'utopie de la Révolution culturelle chinoise, la pratique rituelle du cannibalisme s'est répandue dans certaines régions, dans une frénésie révolutionnaire. L'écrivain Zheng Yi raconte que lors de la Révolution culturelle, les autorités locales en place dans la région du Guangxi ont institutionnalisé le cannibalisme pour réaliser la totale suppression des classes en instrumentalisant d'anciennes croyances locales, selon lesquelles ingérer certains organes humains guérit ou rend plus fort. Cet été-là, écrit-il, un vent de folie s'empare de la région où on assiste à ce qu'il nomme un véritable banquet de chair humaine. Le 10 juillet 1968 par exemple : « La chair des quatre corps fut découpée puis transportée jusqu'aux cuisines de la brigade, où on la fit cuire dans deux grandes marmites. Vingt à trente personnes en mangèrent. Au vu et au su de tous, on avait donc osé faire cuire de la chair humaine aux sièges même des gouvernements cantonaux et préfectoraux, puis organiser sur place un "repas communautaire" ! Les masses ne devaient pas oublier un tel exemple »⁴²³. Manger, c'est faire disparaître l'autre dans son corps, et par son propre organisme, le digérer et le transformer en excréments. Les victimes sont ceux qui sont supposément coupables aux yeux du régime. Le dépeçage des victimes, parfois alors qu'elles sont encore vivantes, puis l'anthropophagie sont souvent la conclusion d'une séance d'accusation publique. Selon l'étude de Zheng Yi, il y aurait eu entre 10 000 à 20 000

⁴²³ Zheng Yi, *Stèles rouges. Du totalitarisme au cannibalisme* [1993], trad. Annie Auyeung et Françoise Lemoine, Éditions Bleu de Chine, Paris, 1999, p. 135.

cannibales uniquement dans la région du Wuxuan, ce qui lui permet d'appeler ce phénomène un cas de cannibalisme de masse. Le corps est le lieu du politique. La disparition des corps par l'ingestion est parallèle à la disparition de l'ancien régime, disparition des témoins des crimes de la Révolution, et ainsi disparition du crime que l'on partage (plus de cadavres, plus de crime). La révolution avale tout.

Qu'il soit imperméable, démembré, explosé, retourné, révolté ou soumis, le corps est l'ultime frontière, l'ultime résistance du corps social. On pense à l'homme de Tien'anmen dont le corps seul et désarmé bloque une colonne de chars, mais aussi à la superficie de la peau comme membrane protectrice de la subjectivité du sujet.

4. Autopsier le réel

« En accord avec la politique de Channel 40 de vous apporter toujours plus de sang et de tripes, et cela en couleur pleine de vie, vous allez voir une nouvelle tentative de suicide. »⁴²⁴

a. Mettre à mort le hors-champ, abolir les distances

Le gore piège le spectateur dans l'image en brisant son imaginaire. Le débordement du gore empêche toute perspective (aussi bien celle de l'image que celle de l'avenir, on l'a dit, la ligne d'horizon montre ce qui va venir) et toute prospective. L'anthropophagie permet de repenser les concepts de frontière par le trou de la superficie, par la porosité de la peau et connecte le dedans et le dehors, moi et l'autre. C'est bien là le projet politique (esthétique et nutritif également) de l'anthropophagie de Romero. Ainsi, le gore en général, et celui de l'anthropophagie en particulier, décroïssonne les frontières du visible : les chairs disséquées, la mastication filmée en gros plan, ne sont pas tant pornographiques que claustrophobiques, les organes mis à jour, la chair exposée, donnent envie de fuir mais pourtant empêchent toute sortie hors-champ⁴²⁵. En effet, l'éventration est la mise en lumière du hors-champ même, le plus secret, le plus organique, le plus dégoûtant et le plus honteux. Un hors-champ caché

⁴²⁴ « *In keeping with Channel 40's policy of bringing you the latest in blood and guts, and in living color, you are going to see another first—atempted suicide.* », propos de Christine Chubbuck rapportés dans Jon Dietz, « *On-Air Shot Kills TV Personality* », *Saratosa Herald-Tribune* n° 286 du mardi 16 juillet 1974, p. 1. (Je traduis).

⁴²⁵ « La brutalité des scènes de cannibalisme est maximale : il n'y a pas de hors-champ possible », Jean-Marie Samocki, « Le Mort-vivant et le cannibale », *Politique des zombies, op. cit.*, p. 68-69.

dans le champ, protégé de la vue par la superficie de la peau [Fig. 94]. Les corps sont retournés comme des gants, explorés, explosés, les morceaux traînent ici et là dans le champ, par terre, sur les murs. Le gore et l'explosion que subit le corps ouvert en plein jour de la victime participent d'une volonté de tout montrer : qu'y a-t-il d'autre à voir au-delà ? Rien, car il n'y a plus de métaphysique : « Ouvrez quelques cadavres : vous verrez aussitôt disparaître l'obscurité que la seule observation n'avait pu dissiper. »⁴²⁶ écrivait Bichat. L'autopsie est une mise en lumière de la vérité concrète du dedans, elle enlève la peau cachant les organes qui nous dégoûtent et prennent « l'informe » d'un amas sans identité : « Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, dernière révélation du *tu es ceci — Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.* »⁴²⁷ Le retournement plastique du corps qu'est le gore est un dévoilement : celui qui montre l'envers du décor, ce qui se cache dans les entrailles, la saleté. La confiance dans la représentation du monde s'écroule, et le cinéma ne sera plus pareil : « Rappelons qu'à l'origine, le gore réaliste avait pour projet, esthétique et politique, d'exhiber l'envers (organique) d'une Amérique corrompue et malade. La corruption des corps et l'étalement des chairs furent dans de nombreux films, le corollaire naturel d'une altération des idéaux »⁴²⁸. Dévoilement des conséquences d'un acte, désormais le corps laisse des traces, quand une balle est tirée sur quelqu'un, on verra l'impact et le sang qui gicle. Et si Herschell « Gore-don » Lewis a été marginalisé pour son gore spectaculaire, néanmoins, c'est tout à son honneur de remarquer l'incongruité de la représentation de la violence au cinéma, par exemple le coup de feu qui produit du rien qui tue : « l'idée m'est venue en regardant

⁴²⁶ Xavier Bichat, *Anatomie générale appliquée à la physiologie et à la médecine*, Paris, 1801, avant-propos p. XCIX cité dans Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, op. cit., p. 148.

⁴²⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1954-1955*, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », Paris, 1978, p. 186. À propos d'un rêve de Freud où il demande à sa patiente Irma d'ouvrir la bouche.

⁴²⁸ Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée*, Éditions Rouge profond, coll. « Raccords », Pertuis, 2003, p. 75.

Little Caesar, un vieux film de gangsters avec Edward G. Robinson ! Dans l'une des scènes, on voyait Robinson qui réussissait à se sortir d'une embuscade en tirant à tout va, et il n'y avait pas une goutte de sang à l'écran. Il y avait comme blessures de simples trous noirs avec de la petite fumée, ce qui était ridicule. C'est à ce moment que j'ai eu l'idée de génie de créer le cinéma gore. »⁴²⁹ Le gore est donc un rappel de l'organicité du corps et de la relative fragilité de sa construction : un trou, un trou et tout s'échappe.

b. Maintenir les limites classiques en vain : les restes du social

Le hors-champ révélé contamine, prolifère et sature l'espace, à l'image du final de *La Nuit des morts-vivants*, où Barbara est engloutie dans la marée zombie, quand ils envahissent la maison (signature des films de Romero). Ils surhabitent l'espace, remplissent chaque volume des pièces de la maison, ne laissant plus de place aux vivants dans le champ qui leur appartient désormais, dans tous les sens et toutes les directions. C'est la nausée (le trop-plein). Il faut que ça sorte mais il n'y a plus d'espace. Puissance systémique, à l'image de la puissance du marché décrit par DeLillo : « Il n'y a nulle part où ils puissent aller pour être en dehors. Il n'y a pas de dehors. »⁴³⁰

Dévoration des corps et aussi de l'espace par les zombies qui envahissent et recouvrent l'écran. Dans un des photogrammes de *La Mort aux trousses* [Fig. 8] que j'utilise, celui célèbre du plan large en plongée du désert où Thornhill attend son rendez-vous, les zombies recouvrent et effacent par la présence de leur corps la surface de la terre. Les masses zombies, les cadavres éventrés qui se relèvent et rejoignent la masse, ce sont les restes du social qui recouvrent le réel dans les recoins d'un espace qui n'a plus rien de social. Le social comme ordre, système égalitaire, comme liant : « Si le social n'est que reste, il n'est plus le lieu d'un procès ou d'une histoire positive, il n'est que le lieu de l'entassement et de la gestion usuraire de la mort. Il n'a plus de sens, puisqu'il est là pour autre chose, et en désespoir d'autre chose : il est excrémental. »⁴³¹ C'est quelque chose que l'on retrouve formidablement dans « l'installation » des corps de Willi Dorner dans sa série *Bodies in Urban Spaces* où les corps des performeurs s'accumulent dans les vides de l'espace urbain

⁴²⁹ Hershell Gordon Lewis, « Le Parrain du gore », interview réalisé par Fathi Beddiar (trad.), *Mad Movies* n° 147, novembre 2002, p. 61, cité dans Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p. 24-25.

⁴³⁰ Don DeLillo, *Cosmopolis*, trad. Marianne Véron, J'ai lu, coll. « Par ailleurs », Paris, 2003, p. 87.

⁴³¹ Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, op. cit., p. 100.

[Fig. 112]. Le corps humain est ici réduit à un simple volume, déshumanisé, bouche-trou, il joue à être un futur cadavre comme dans le film de Rogosin évoqué plus haut. Mais ici, Dorner éclabousse les murs et recoins de la ville dans son œuvre. En envahissant les coins négatifs, les corps de Dorner fracturent le réel en se plaçant dans les interstices des bâtiments. De l'urbanisme à l'organique, ces corps, entre organismes vivants et objets inertes, représentent la fracture de l'espace public et du corps social, le mettent en morceaux.



Fig. 112 : Willi Dorner, *Bodies in Urban Spaces*, 27 septembre 2010 à New York

De fait, par la saturation de l'espace par l'anthropophagie, les zombies font preuve d'une drôle de cordialité. En effet, la cordialité et l'anthropophagie, nous dit Jeanne-Marie Gagnebin, participent d'un même principe d'incorporation de l'autre, d'abolition des distances vis-à-vis de l'autre⁴³². On pense à l'image répandue des bras qui passent à travers les fenêtres pour saisir l'Autre. En mangeant l'Autre, les zombies l'intègrent dans leur système, en font l'un des leurs. C'est le motif récurrent de la morsure et de la contamination, de la contagion. Maintenir la distance est l'ultime espoir du survivant, ce qui fait de lui une figure isolée. Maintenir la distance assure la survie dans cet écart par rapport aux contaminés,

⁴³² « [...] ce sont deux pratiques sociales de "communion", d'abolition de la distance envers l'autre, que cela soit par la déglutition et la dévoration ou par l'hospitalité chaleureuse et généreuse. Cordialité et anthropophagie sont deux aspects de "cette horreur de la distance" et de ce "désir d'établir l'intimité" », Jeanne-Marie Gagnebin, « La Déglutition des différences », *Papiers* n° 60, Actes du colloque *Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropophagique*, Collège international de philosophie, Paris, septembre 2008, p. 32.

un mode de vie catastrophiste, que l'on retrouve dans les pratiques du quotidien : « Quand la distance extérieure vient à manquer, alors chaque individu tend à compenser cette menace constante d'invasion par la création d'une distance intérieure, froideur, hostilité, d'un monde artificiel uniquement à soi, système efficace qui peut se muer en folie ou en autisme »⁴³³.

La dynamique des morts-vivants est diamétralement à l'opposé : ils annihilent par la morsure les distances prises par les vivants isolés qui veulent maintenir une distance coûte que coûte et préserver une topographie de l'évitement : le champ assiégé, le bunker, le blockhaus, le *mall*, la maison de *La Nuit des morts-vivants*, où les vivants passent la plupart du temps filmique à bloquer les entrées en clouant des planches, tentative désespérée de marquer encore, comme si c'était possible, la limite entre champ et hors-champ, d'empêcher l'absorption du champ par le hors-champ. Bloquer les passerelles par lesquelles passent déjà les mains de ceux de l'autre côté, garder le fantastique et empêcher l'horreur. Les personnages ne cessent d'essayer de faire subsister, en vain, les frontières de l'ère classique que les zombies ont rendues inexistantes par la dévoration.



Fig. 113 : *La Nuit des morts-vivants* : La surhabitation de l'espace

Les zombies, eux, ne se dévorent pas entre eux. Ils veulent ce qu'ils n'ont pas : la vie. Comme s'ils étaient à la recherche de cette petite étincelle qu'il leur manque, comme s'ils fouillaient jusqu'au plus profond du corps, dans les tripes, pour voir si elle n'y est pas. Mais si les cannibales prennent leur force de celui qu'ils ont ingéré, pourquoi les zombies restent-ils toujours si amorphes ? C'est peut être que ceux qu'ils mangent n'ont déjà plus de puissance intérieure, que les victimes sont déjà dévitalisées. À l'image de ce mythe fondateur

⁴³³ *Ibid.*, p. 35.

de l'anthropophagie, rapporté du Brésil : « Scène 2. Hans Staden, un aventurier allemand, est capturé par les Indiens Tupinambá, qui se préparent à le tuer et à le dévorer dans un banquet collectif rituel. Mais, au moment venu, les indigènes décident de renoncer au festin : ils sentent que manque à cette chair le goût de la bravoure. La lâcheté évidente de cet étranger aurait éloigné le désir de le savourer et, cette fois, l'appétit anthropophage ne peut être rassasié. »⁴³⁴

⁴³⁴ Suely Rolnik, « Anthropophagie zombie », dans Oswald de Andrade, Suely Rolnik, *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie*, trad. Renaud Barbaras et Lorena Janeiro, Blackjack éditions, coll. « Pile ou Face », Paris/Bruxelles, 2011, p. 8. Hans Staden raconte son aventure dans *Nus, féroces et anthropophages* publié en 1557.

III. LE MAL INTÉRIEUR : LE MANQUE DE VOLONTÉ

« Le véritable héros est toujours un héros par erreur, son rêve serait d'être un honnête lâche comme tous les autres. »⁴³⁵

A. LE VIDE ET LA TRISTESSE

« Eve Kendall : – Roger O. Thornhill. *What does the O stand for?*

Roger Thornhill : – *Nothing.* »⁴³⁶

1. Prologue : À la recherche du mal au fond de la matière

« *I guess I was born, naturally born, born bad.* »⁴³⁷

a. La mauvaise chair

C'est un mal intériorisé dans la civilisation occidentale que les cannibales pressentent dans le corps de Staden, un mal tel que le décrit par exemple son contemporain Étienne de La Boétie, cette servitude volontaire que l'on a évoquée (*Discours de la servitude volontaire*, 1576). L'anthropophagie permet la contamination. Avec la morsure, dans les films de zombies, chaque personnage vivant est un mort potentiel. La morsure est une ouverture, elle permet une libération : l'homme porte en lui sa propre menace, sa propre monstruosité qui est activée, libérée par la morsure, métaphore de la violence du monde contemporain qui peut actualiser ce mal intérieur : « Les vilains penchants sont des potentialités subjectives en chacun, tout comme les bons, d'ailleurs. En revanche, leur actualisation, non plus dans la sphère privée mais dans la sphère publique, découle concrètement de conditions socio-économiques qui construisent l'injustice, et que valorisera une idéologie. »⁴³⁸ Libération donc à travers la morsure car le corps baigné dans l'idéologie, non mordu, non ouvert, est sur le point d'exploser à force d'accumuler, de résister et d'être tiraillé. Dans sa pratique du montage de *found footage*, Martin Arnold révèle ce mal intérieur qui se cache pour l'artiste dans les interstices du cinéma classique hollywoodien. En remixant des séquences banales du

⁴³⁵ Umberto Eco, *La Guerre du faux*, trad. Myriam Tanant et Piero Caracciolo, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 1985, p. 163.

⁴³⁶ « – Roger O. Thornhill. Qu'est-ce que le O signifie ?

– Zéro. » Discussion entre Cary Grant et Eva Marie Saint. La traduction française perd à mon sens en efficacité.

⁴³⁷ Chanté par Mallory (Juliette Lewis) dans *Tueurs nés (Natural Born Killers)*, 1994, Oliver Stone).

⁴³⁸ Evelyne Pieiller, « Mauvais esprit, es-tu là ? », *Le Monde diplomatique* n° 689, août 2011, p. 3.

cinéma (ouvrir une porte, s'asseoir sur une chaise), par la répétition, le séquençage, il montre des personnages pris de tremblements, ce qui révèle dans l'image, selon l'auteur, des tensions de sexe et de violence sourdes à l'idéologie hollywoodienne classique⁴³⁹. Le personnage, comme celui de *Dans les bas-fonds de Chicago* (*The Human Jungle*, 1954, Joseph M. Newman) recyclé dans *Pièce touchée* (1989), lutte contre des pulsions internes à son propre corps pour ouvrir la porte, avancer, s'asseoir à la table. Le personnage, trop plein de ces tensions, est dominé par les spasmes quasi-épileptiques d'un corps prêt à exploser (on repense à Chaplin). Le corps se retrouve grippé face à la volonté qui essaie de toutes ses forces (mécanique, pesanteur) de le faire aller là il doit aller. Arnold révèle cette énergie maléfique puissante qui sommeille derrière les motifs du quotidien, une puissance réfrénée transformant les héros d'Hollywood en véritables corps incontrôlables et faisant référence aux théories marxistes d'Herbert Marcuse. Comme si le corps se révoltait contre l'état d'*homme unidimensionnel* défini en 1964 par le philosophe qui nie la liberté promue par les sociétés industrielles, et pour qui l'individu est pris dans l'endoctrinement de *l'idéologie*, acceptant l'aliénation et la domination par le travail répétitif contre des produits de consommation sur lesquels il reporte son désir et sa libido. Un individu dont les seules libertés sont, pour le philosophe, les libertés nulles telles que par exemple la libre-concurrence ou la liberté de choisir entre tel ou tel produit ou marque. Adieu, donc, la vraie liberté : « être libéré de l'économie, de la contrainte exercée par les forces et les rapports économiques, être libéré de la lutte quotidienne pour l'existence, ne plus être obligé de gagner sa vie. Avoir la liberté politique devrait signifier pour les individus qu'ils sont *libérés* de la politique sur laquelle ils n'ont pas de contrôle effectif. Avoir la liberté intellectuelle devrait signifier qu'on a restauré la pensée individuelle, actuellement noyée dans les communications de masse, victime de l'endoctrinement »⁴⁴⁰.

⁴³⁹ « Le cinéma hollywoodien est un cinéma de l'exclusion, de la réduction et du refus. Un cinéma du refoulement. Par conséquent, nous devons tenir compte de ce qui est montré mais aussi de ce qui ne l'est pas. Il y a toujours quelque chose de non représenté derrière le représenté. », Martin Arnold, « *Scratcher Hollywood* », entretien réalisé par Scott MacDonald, trad. Charles Tatum Jr, *Bref* n° 40, printemps 1999, p. 18. Entretien originellement publié dans *A Critical Cinema 3, Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1998.

⁴⁴⁰ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, op. cit., p. 30.

« Notre potlatch, c'est celui de l'indifférence – indifférenciation des valeurs, mais aussi indifférence à nous-mêmes. Si nous ne pouvons pas mettre en jeu notre propre mort, c'est que nous sommes déjà morts. »⁴⁴¹ Le mal caché dans le corps est peut-être simplement un vide : un vide intellectuel, émotionnel, éthique qui permet à toutes les tensions et répressions de s'accumuler et de fermenter dans ce bouillon culturel, sur le point d'exploser. Les corps mordus se dégonflent comme des baudruches, corps plein d'un vide horrible. Il n'y a déjà plus rien de vivant dans les vivants, c'est ce que révèlent au fond les zombies. Il n'y a plus rien dans les corps qu'ils dépècent, on y lit l'absence définitive de Grâce. Et n'oublions pas que si les chrétiens mangent le Christ (la célébration de l'eucharistie est un cannibalisme symbolique), c'est pour s'approcher du divin, lui ressembler et regagner un peu de cette gloire perdue avec la Chute et le Pêché d'Adam, ce mal intériorisé. Si les Tupinambá s'abstiennent, eux, c'est qu'ils se protègent de ce péché originel, de ce vide que l'on veut leur faire manger, manière de résister à l'évangélisation forcée. Le péché originel, dont ils n'ont que faire, est déjà le signe d'un corps dont Dieu est absent. Ou comme le dit si joliment Sainte Hildegarde avec une métaphore plus proche de l'état décomposé du zombie, nous sommes des êtres éteints « de même que la clarté disparaît quand on éteint la lampe et qu'il ne reste qu'une mèche fumante et malodorante »⁴⁴².



Fig. 114 : *La Nuit des morts-vivants* : La disparition par l'ingestion

b. Radiations depuis l'intérieur de la chair

John Russo, scénariste de *La Nuit des morts-vivants*, explique comment il fallait se distinguer des séries B habituelles où l'explication du surnaturel – c'est-à-dire venant d'ailleurs, d'ailleurs que la nature, ailleurs du champ – est toujours donnée aux spectateurs, et qu'il

⁴⁴¹ Jean Baudrillard, *Carnaval et Cannibale*, op. cit., p. 29.

⁴⁴² Hildegarde de Bingen, *Les Causes et les Remèdes* [XII^e siècle], trad. Pierre Monat, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1997, p. 167.

fallait que le mal et l'horreur restent dans le champ, soient bien visibles et présentes : « J'avais dit à tout le monde : "Quelle que soit la terreur dans notre film, ça doit être crédible, et il y en aura beaucoup. Cela ne peut pas être comme un film d'horreur de série B typique où vous avez un premier coup d'œil à un petit bout du monstre en caoutchouc pendant quinze minutes, et puis vous ne le voyez plus pendant encore quinze ou vingt minutes, quand il surgit et tue l'ivrogne de la ville. Ensuite, les scientifiques blablatent pendant une demi-heure... Et à la fin, l'armée se présente avec des avions et des lance-flammes, et tue la chose. »⁴⁴³ Si Romero et son équipe élaborent une idée digne des films de science-fiction et paient leur tribut au cinéma des fifties (l'explosion d'une sonde revenant de Vénus balaie la Terre de radiations), elle n'est qu'évoquée dans le film et jamais donnée comme la solution définitive. Surtout, les informations ne sont perçues qu'à travers les médias (télévision et radio), par bribes, et en raison de leur aspect fragmentaire et hétérogène (multiplicité des sources, conflit de théories entre les scientifiques) elles rendent toute perception de l'événement confuse. Et si les radiations ne venaient pas de Vénus (l'ailleurs) mais de chez nous (l'intérieur), du fond du corps c'est-à-dire dans la matière même ? « Ce que j'essaie de montrer, c'est comment le monstre, le mal, n'est pas quelque chose qui rôde dans le lointain, mais est quelque chose de véritablement présent à l'intérieur de nous. »⁴⁴⁴ dit Romero. Le mal irradie de l'intérieur. À peu près à la même époque, en 1969, Christian Boltanski dans *L'Homme qui tousse*, met en scène un homme qui tousse (quoi de plus normal) mais les éructations de l'homme sont de plus en plus intenses, viscérales et du sang commence à jaillir mais c'est tout ce qui peut sortir de ce corps [Fig. 117]. Il y a définitivement quelque chose qui veut sortir mais qui reste coincé. Ce quelque chose doit être important se dit-on, et malin, pour irriter autant la gorge de ce pauvre être au maquillage proche du zombie. Dominique Noguez dit que « l'horrible [les

⁴⁴³ « *I had said to everybody, "Whatever the terror is in our movie, it's got to be believable, and there has got to be plenty of it. It can't be like a typical B horror flick where you get your first peek at some aspect of a rubber monster fifteen minutes into the movie, and then you don't see it for another fifteen or twenty minutes, when it pops up and kills the town drunk. Then the scientists yack for a half hour... and in the end the army shows up with airplanes and flamethrowers, and kills the thing.* », John Russo, « *The Monster Flick Splutters and Comes Alive* », *The Complete Night of the Living Dead Filmbook*, op. cit., p. 39. (Je traduis).

⁴⁴⁴ « *What I'm trying to show is how the monster, the evil, is not something lurking in the distance, but something actually inside all of us.* », George A. Romero, interview réalisé par Tom Seligson, *George A. Romero. Interviews*, op. cit., p. 78. Entretien originellement publié dans *Rod Serling's The Twilight Zone Magazine*, août 1981. (Je traduis).

personnages de Boltanski] le portent en eux-mêmes, comme une fatalité affreuse»⁴⁴⁵. Circulation entre les arts plastiques, le cinéma expérimental et le cinéma d'horreur, le cinéaste italien Lucio Fulci ira plus loin dans une séquence qui vide ses personnages comme on vide un poisson pour enlever la mauvaise partie : dans *Frayeurs (Paura nella città dei morti viventi, 1980, Lucio Fulci)*, un couple d'amoureux est surpris par un prêtre maléfique zombifié. Ce dernier fixe du regard la jeune femme. Bruits de gargarisme. Remontées dans l'œsophage. Nausées. La jeune fille commence à pleurer du sang, puis du sang coule de la bouche, puis la bouche vomit sa chair, ses organes, ses intestins, etc. La jeune fille poursuit la logique de l'homme qui tousse et vomit son propre corps, attestant-là son propre rejet, son propre dégoût jusqu'à s'expulser entièrement d'elle-même pour polluer le dehors [Fig. 115]. Ce qui fait un corps, un être, un individu, ne tient plus. Fulci, tout comme Boltanski, procède à la même opération que celle de Bacon que repère Deleuze dans *Figure au lavabo* [Fig. 116] : « amour, vomissement, excrément, toujours le corps qui tente de s'échapper par un de ses organes [...], le cri de Bacon, c'est l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche. Toutes les poussées du corps. »⁴⁴⁶

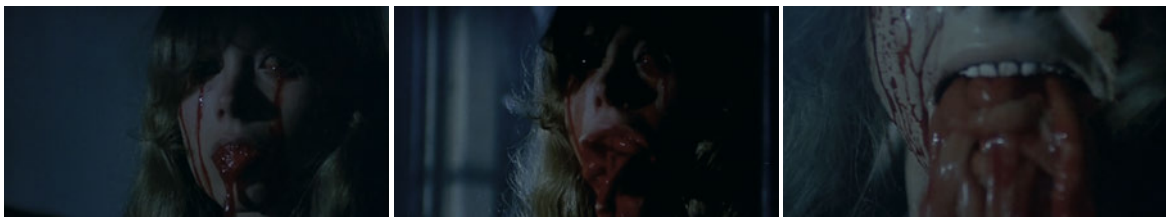


Fig. 115 : Un corps se vomissant lui-même : le tout se libère de la somme de ses parties dans *Frayeurs (Paura nella città dei morti viventi, 1980, Lucio Fulci)*

Le renversement plastique qu'est l'anthropophagie des zombies des années soixante-dix, le retournement plutôt (retournement de la peau pour laisser apparaître la chair et les organes), est corrélatif d'un renversement de la morale comme nous l'avons vu. Une dégradation et une corruption de la matière relatives à une prise de conscience du pourrissement du politique et

⁴⁴⁵ Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental* [1979], Éditions Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », Paris, 1999, p. 234. Pensons aussi aux films *Comment pouvons-nous le supporter ?* (1969) et *Derrière la porte* (1970).

⁴⁴⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, t. 1, p. 17.

du social, vides de sens, qui se joue dans les corps. Un mal métaphysique et intérieur du vivant que les morts-vivants vont révéler avec leurs dents.

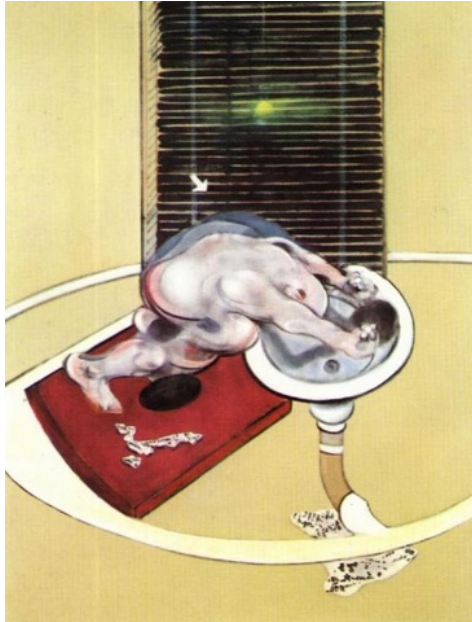


Fig. 116 : Francis Bacon, *Figure au lavabo*, 1976, huile sur toile, 198 x 147,5 cm, Museo de Arte Contemporaneo de Caracas



Fig. 117 : Christian Boltanski, *L'Homme qui tousse*, 1969, 16 mm., couleur, son, 3 min. 30 sec.

2. *Them!* et le vide : tristesse, tourisme et consommation

« Tu es comme tous les touristes, surtout pas de danger, comme en Amérique. »⁴⁴⁷



Fig. 118 : Karim Charredib, *Them!*, 2007, installation vidéo, moniteur, caméra, socle et ventilateur, villa Savoye

a. *Them!*

Them! [Fig. 118] est d'abord une installation vidéo. Réalisée à la villa Savoye, elle met en scène des zombies déambulant dans l'espace de la terrasse. Une caméra, placée dans le salon, filme à travers la baie vitrée le « spectacle ». Ensuite, un moniteur vidéo est disposé sur un socle, face à la baie, et rediffuse le film en boucle. Une caméra, disposée sur le moniteur, signifie que ce qui est vu est enregistré en direct. Enfin, un ventilateur en mouvement posé devant la baie fait raccord entre l'image et le réel (voir visuel de l'installation)⁴⁴⁸. Deux écrans donc, celui de la baie vitrée, au format proche du cinémascope, qui donne à voir la

⁴⁴⁷ « *Like every tourist, you want it all be safe. Just like America!* », un personnage dans *La Plage (The Beach)*, 2000, Danny Boyle).

⁴⁴⁸ Je me permets d'exprimer dans cette note un regret. Il me semble que la présence de la caméra et du ventilateur aient été de trop cette fois. Contrairement à l'installation *Souriez !* (chapitre IV), le rapport à l'image est beaucoup moins intime. De plus, cette dernière était complètement basée sur le subterfuge, le trucage, l'erreur incompréhensible (le spectateur n'apparaît pas sur l'image alors que le décor, oui) tandis qu'ici, ces objets *appuient* l'idée d'un monde parallèle, dont le spectateur sait très bien qu'il n'existe pas. La fiction ici se présente comme telle. L'appui a sans doute été un peu trop fort, car une fois l'installation terminée, je crois que la simple image du lieu dans le lieu était amplement suffisante.

terrasse (et l'inverse), et celui de la vidéo. Les deux ciblent la même scène, la terrasse, mais pourtant, en montrent deux visions différentes. L'installation, par cette mise en espace, tente sommairement de s'approprier une structure cinématographique.

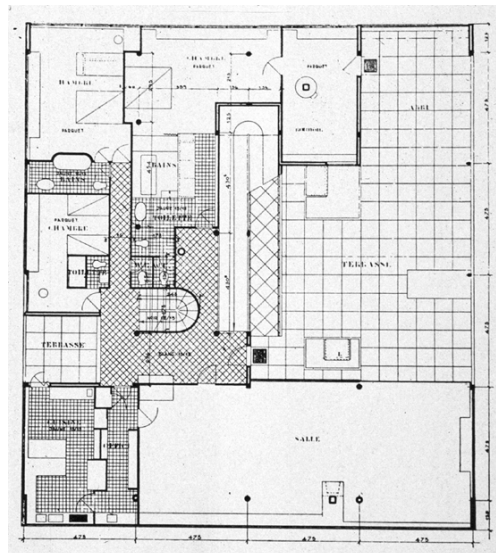


Fig. 119 : Plan de la villa Savoye

L'image dans le moniteur montre une occupation de l'espace par des morts-vivants, remplissant de manière fictionnelle un espace vide, l'espace réel. Occupation de l'espace coûte que coûte, mais à l'image, rien de bien passionnant. Mais ce qui s'est passé pendant le temps de l'exposition (du 12 octobre au 12 novembre 2007), c'est que la vidéo a tourné pendant que la vie de la villa avait repris son cours, pendant qu'elle était visitée : à l'image, des zombies tournent en rond sur la terrasse ; dans le réel, des touristes visitent la terrasse, s'arrêtent, photographient, attendent, vont et viennent. Ce que filme la caméra, ce qu'elle montre, révèle, c'est ce qui se cache derrière l'apparence du réel, son absurdité insaisissable. C'est une façon de rendre un double hommage : d'abord, en tant que fan de SF, hommage aux lunettes noires du film *Invasion Los Angeles* (*They Live*, 1988, John Carpenter) auxquelles les projections de Jenny Holtzer doivent beaucoup, mais aussi, par l'alliance du dispositif de capture d'images à la thématique du tourisme, un hommage – sous forme de parodie monstrueuse – au concept du *Kino Glatz* de Dziga Vertov, vu dans le chapitre II, cinéaste pour qui « l'œil mécanique [...] déchiffre d'une manière nouvelle un monde

inconnu »⁴⁴⁹. Du *Kino Glatz* aux lunettes d'Hoffmann d'*Invasion Los Angeles* ? Un grand écart qui n'en est pas un puisqu'on se rappelle que dans le film, un SDF, John Nada (interprété par le catcheur Roddy Piper) découvre des lunettes noires qui lui montrent le véritable envers du décor du réel contemporain. Déchiffrer le monde : les pubs ne sont que des messages subliminaux, et les riches républicains et leurs collaborateurs, des extra-terrestres hideux visuellement proches du zombie, venus visiter comme des touristes, puis coloniser, la Terre.

b. Dévitaliser le monde : introduction au tourisme



Fig. 120 : *Casino* (1995, Martin Scorsese) : L'apocalypse par le médiocre



Fig. 121 : *Zombie (Dawn of the Dead, 1978, George A. Romero)*

Martin Scorsese, mieux que quiconque, a su en quelques secondes lier tourisme et apocalypse. *Casino* (1995) se termine en effet sur une image d'horreur : une horde de touristes en jogging envahissent en masse l'intérieur sombre d'un casino avec en fond sonore *La Passion selon Saint Matthieu* de Bach. Filmés au ralenti, venant d'un extérieur à la lumière immaculée (due à un objectif « soft »), ce sont les nouveaux annonceurs de

⁴⁴⁹ Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets, op. cit.*, p. 30-31.

l'apocalypse. Une apocalypse par le médiocre et l'ordinaire. Encore l'ordinaire, encore la ligne horizontale qui remplit le format cinémascope et bouche les issues [Fig. 120]. Alternée avec des images d'archives de la destruction des vieux casinos de Vegas (The Dunes Hotel & Casino, annonçant celle du Landmark en 1995 et de l'historique Stardust dont parle le film en 2007), et l'émergence du nouveau Vegas pour touristes avec les *Resorts* (Pyramide du Luxor, château d'Excalibur, etc.), cette image annonce la déshumanisation du vieux Vegas, celui dont la voix off de De Niro, pleine de nostalgie, raconte la vivacité passionnée, qu'exacerbent les trafics en tout genre (drogue, prostitution, jeu). C'est l'émergence d'une culture dépassionnée, de gens qui ne peuvent se payer que de manière minable le luxe des casinos (« Papa et maman engloutissent les traites de la maison et l'argent des études du petit dernier dans les machines à sous »⁴⁵⁰ dit un Robert De Niro acerbe). Visuellement, difficile de distinguer la nullité des nouveaux joueurs de Las Vegas de celle des zombies de Romero⁴⁵¹. L'apocalypse sous la forme *Disney Land* a déjà eu lieu.

c. La dévoration touriste : revisiter l'histoire

Dans une vidéo de Zbigniew Rybczynski, *Steps* (1987) [Fig. 122], des touristes visitent, via un travail d'incrustation vidéo, *Le Cuirassé Potemkine* (Броненосец « Потёмкин », 1925, Sergueï Eisenstein). Rentrés dans le film, ces touristes du futur, nos contemporains, déambulent en pleine séquence de l'attaque finale, dans la célèbre scène de l'escalier. Ils regardent, un peu ahuris, prennent des photos, posent, complètement détachés du drame qui est en cours. Tout dépolitisés et décontextualisés qu'ils sont, tant par le statut même de touriste – par définition celui qui vient mais ne s'intègre pas – que par le processus d'incrustation vidéo qui pose les personnages sur deux calques différents. L'histoire devient un parc d'attractions pour touristes en short. Le drame, on s'en émeut un peu parce qu'il y a un bébé, mais surtout on en profite pour en prendre plein les yeux comme si on ne pouvait rien. Le touriste est toujours passif (le vrai touriste en short sur les sites historiques

⁴⁵⁰ « Mommy and Daddy drop house payments and Junior's college money on the poker slots. »

⁴⁵¹ On sait que Scorsese aime le cinéma de Romero et que les deux sont amis (voir *George A. Romero*.

Interviews, op. cit.). Pendant le tournage de *Casino*, Scorsese a essayé de convaincre Sharon Stone de jouer dans le projet de Romero : *Before I Wake*, film avorté, cf. Chuck Ulie, « It's Been a Long Night Professionally for Horror Master George Romero », publié le 8 août 2000 sur le site *Chicagotribune.com*, consulté à l'adresse : < http://articles.chicagotribune.com/2000-08-08/features/0008090049_1_dark-half-horror-film-ghost-movie >.

d'événements tragiques comme en France Oradour-sur-Glane, a au moins « l'excuse » d'être dans une autre temporalité pour justifier sa passivité, il « n'y peut plus rien »).

Figure étrange du touriste, donc, presque apocalyptique. Être-là, la tête levée, dans un univers qu'il découvre mais dont il se moque en même temps. C'est là que le lien entre le tourisme et le « zombisme » se fait. Le touriste apparaît comme une figure déshumanisée, qui va chercher et voir ailleurs ce qu'il a chez lui. Le touriste vient dans un environnement autre mais avec sa bulle culturelle. Il met une distance entre lui et ce qu'il visite car il ne reste pas. Le touriste vient voir, plutôt vérifier ce qu'il attendait de voir. Il ne veut pas de surprise, juste constater ce qui était attendu et évident, les clichés sous forme de monuments. Se déplaçant en masse, ils transforment la réalité en spectacle permanent d'elle-même jusqu'à sa totale disparition, apocalypse dont « Les retombées, celles des transferts de richesse comme celles des pollutions, seront immenses : transformation du paysage, prolifération des zones de restauration et de loisirs, embouteillages, atteintes aux ressources naturelles, diffusion d'un pidgin international à base d'anglais, contaminations sexuelles, diffusion des virus et des bactéries, etc. Déjà, les autobus encerclent les monuments historiques et les vendeurs de bibeloterie tiennent boutique au pied des trésors de l'humanité. Il faut se préparer à un monde mis en valeur tout autant que dévasté par un processus de tourification auprès duquel l'industrialisation victorienne aura été une blquette »⁴⁵².

S'il apparaît là une forme critique d'un mode de consommation, ce n'est pas ce qui a motivé entièrement la réalisation⁴⁵³ de mon installation mais plutôt une dialectique entre consommation/destruction et tristesse/mélancolie qui se joue dans la figure du touriste, une mélancolie et la violence qui est cachée en elle. Phase I : si on peut constater que la démocratisation du tourisme tue son objet visité – la consommation, c'est brûler une source d'énergie jusqu'à son épuisement – alors le touriste accomplit la même tâche que le zombie,

⁴⁵² Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* [2003], Hachette Littératures, coll. « Pluriel art », Paris, 2004, p. 187.

⁴⁵³ Critique qui n'aurait pas beaucoup de sens puisque j'y participe totalement en faisant des réalisations plastiques à aller visiter, et qui au mieux font partie de « ses œuvres qui ne “dérangent” plus guère que les réactionnaires avérés », Jean-Pierre Garnier, « Les Anarchistes. Appellations peu contrôlées », *Le Monde diplomatique* n° 658, janvier 2009, p. 17. Aussi, je me méfie de la « préservation » et des « monuments historiques ». Après tout, les zombies sont aussi les touristes parfaits qui ne touchent à rien (du moins, tant que ce n'est pas vivant).

soit la dévoration totale de ce qu'il a trouvé sur place. Après tout, les touristes ont méticuleusement grignoté les grottes de Lascaux, interdites de visite depuis 1963, car le dioxyde de carbone provenant du souffle des visiteurs causait des dommages irréparables aux fresques. Désormais, il faut se contenter de Lascaux II, sa réplique parfaitement inauthentique, ce qui atteste le concept baudrillardien de l'implosion, tel qu'il l'avait décrit avec l'effet Beaubourg, où le nombre de visiteurs toujours plus grand finira bien par faire, selon le philosophe, s'écrouler le bâtiment : « La ruée est le seul acte que la masse puisse produire en tant que telle — masse projectile qui défie l'édifice de la culture de masse, qui riposte par son *poids*, c'est-à-dire par son aspect le plus dénué de sens, le plus stupide, le moins culturel [...]. Panique au ralenti, sans mobile externe. C'est la violence interne à un ensemble saturé. L'implosion »⁴⁵⁴. La masse possède une « puissance d'effondrement » par laquelle le succès mène à sa propre perte – et les touristes sont une des rares masses que l'on cherche à faire venir, pour accroître le PIB.

La ruée, forme et puissance digne des films de zombies contemporains, peut-elle faire imploser l'image ?

⁴⁵⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* [1981], Éditions Galilée, coll. « Débats », Paris, 2004, p. 105-107.



Fig. 122 : Zbigniew Rybczynski, *Steps*, 1987, film 35 mm. et vidéo pal, couleur, son, 25 min.

d. La tristesse du touriste

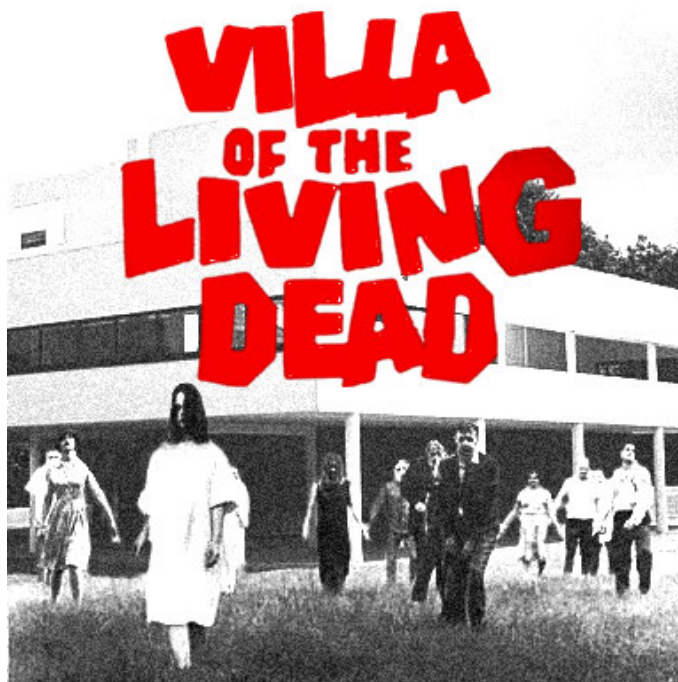


Fig. 123 : Visuel pour la préparation du projet : montage d'une image de *La Nuit des morts-vivants* et d'une photo de la villa Savoye

Phase II : Ce qui a plutôt motivé la réalisation du travail, c'est cette dialectique entre consommation et tristesse. Bien sûr, la villa Savoye est une villa dont la fonction est d'être avant tout habitée par une famille, soit un lieu de vie, où des moments et événements ont lieu, où la décoration évolue au gré des goûts de l'habitant, bref d'être une maison. Bien sûr la villa est devenue un musée (elle appartient à la Réunion des musées nationaux) visité quotidiennement par des curieux, des étudiants, des touristes. Bien sûr on peut se demander si ce changement de fonction dû à la reconnaissance n'a pas tué la villa, devenue simulacre d'elle-même, et dont la décoration est désormais figée, si le touriste ne l'a pas épuisée. La question a été posée dans le paragraphe précédent, mais le parallèle (plutôt la confrontation même) entre les deux figures, celles du touriste et du zombie dans l'installation, c'est avant tout quelque chose de plus mélancolique : donner à voir pathétiquement que nous sommes tous des vivants en train de mourir⁴⁵⁵ à travers la *dynamique* du tourisme : « est-il possible de

⁴⁵⁵ Les cellules humaines se dégradent à partir de vingt ans, une fois le stade adulte atteint. Ainsi la vie, d'un point de vue strictement biologique, n'est qu'une lente dégradation, une mort en cours.

vivre après avoir connu ce qu'il ne fallait pas connaître, c'est-à-dire une fois réduits, moi et monde, à l'état de morts-vivants ? Nous ne posons pas ici la question de savoir si la vie a un sens, si elle vaut la peine d'être vécue, ou tout autre question du genre. Nous demandons si elle est possible en conscience, dans le double sens, psychologique et juridique, du terme : c'est-à-dire en toute sincérité et en toute connaissance de cause. »⁴⁵⁶ Le tourisme n'est-il pas un moyen, comme bien d'autres, d'évacuer cette conscience ? De déplacer la curiosité, chercher ailleurs une réponse que l'on a déjà chez soi et que l'on fuit ? Une frénésie, un besoin de voir, comme moyen d'occuper le temps pour ne pas réaliser ? Ambivalence du touriste : « vêtu de tenues ridicules et voyantes, il se déplace en troupes bruyantes, ne regarde rien, dévaste tout, photographie n'importe quoi, fait des remarques ineptes devant le Parthénon et transporte partout son mode de vie, du Coca-Cola à la choucroute. »⁴⁵⁷ Mais aussi en quête, quasi-métaphysique : les touristes photographient, scrutent, écoutent, observent. Ils cherchent quelque chose, veulent prendre, capturer, mais quoi ? Ce qui leur échappe. Le tourisme apparaît alors comme un mouvement contradictoire, à la fois fuite (ce que l'on ne veut pas voir) et enquête (qu'importe du moment que cela occupe) mais à une condition : « ne cherchez pas le réel ailleurs qu'ici et maintenant, car il est ici et maintenant, seulement ici et maintenant. Mais si l'on ne veut pas du réel, il est préférable en effet, de regarder ailleurs : d'aller voir ce qui se passe sous le tapis, ou en Amérique du Sud, ou dans la mer des Caraïbes, n'importe où pourvu qu'on soit assuré de n'y jamais rien trouver. »⁴⁵⁸ A priori à l'opposé des zombies, pour qui il est trop tard, les touristes se dépensent, cherchent à mort. Mais en fait, ils ne sont juste qu'un peu plus vifs, presque déjà des morts-vivants, comme le *running man*⁴⁵⁹ de Baudrillard ou les morts-vivants dont parle Clément Rosset,

⁴⁵⁶ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 72.

⁴⁵⁷ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique, op. cit.*, p. 189.

⁴⁵⁸ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 153.

⁴⁵⁹ « Décidément, les joggers sont les véritables Saints des Derniers Jours et les protagonistes d'une apocalypse en douceur. Rien n'évoque plus la fin du monde qu'un homme qui court seul droit devant lui sur une plage, enveloppé dans la tonalité de son walkman, muré dans le sacrifice solitaire de son énergie, indifférent même à une catastrophe puisqu'il n'attend plus sa destruction que de lui-même, que d'épuiser l'énergie d'un corps inutile à ses propres yeux. Les primitifs désespérés se suicidaient en nageant au large jusqu'au bout de leurs forces, le jogger se suicide en faisant des aller et retour sur le rivage. Ses yeux sont hagards, de la salive lui coule de la bouche, ne l'arrêtez pas, il vous frapperait, ou il continuerait de danser devant vous comme un possédé. », Jean Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 41.

ceux qui savent mais font comme s'ils ne savaient pas, ceux qui font semblant. Les mettre à jour par la typologie du cliché du film d'horreur. Le tourisme ici est une vision d'horreur et de tristesse, celle de « l'insignifiance du réel » définie par Clément Rosset. Car, que ce soit « sous le tapis, ou en Amérique du Sud, ou dans la mer des Caraïbes », on n'y trouvera rien d'autre que le réel. Ne reste qu'à tourner en rond. Ce que mettent en pratique les héros du cinéma hollywoodien dans les *road movies*, cinéma de la tristesse et de l'ennui, véritables touristes qui revisitent l'histoire de l'Amérique : comme le remarquent Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, souvent les *road movies* tracent des trajectoires de l'ouest vers l'est, une remontée dans le temps qui prend la forme d'un parcours à l'envers de la conquête de l'Ouest. Et ainsi, on découvre que le touriste et l'acédieux sont deux lignes d'une même parenté, et partagent le même intérêt pour le mouvement comme remède ultime à l'ennui insupportable, révoltant et violent. Les héros démotivés du cinéma, tout comme les zombies, sont des touristes d'après la fin du monde, car comme le touriste, ils ne peuvent que constater au lieu d'agir. Comment qualifier autrement ces corps statiques que sont les zombies, qui semblent parfois observer l'action au premier plan (les héros qui cherchent à s'en sortir) ? Les zombies qui déambulent dans le jardin de la villa Savoye permettent aussi de signifier la fin du monde, c'est-à-dire qu'il n'y a plus personne (de vivant). Quel sort alors pour les œuvres s'il n'y a plus personne pour les apprécier ? L'épure des formes, le toit terrasse, le plan libre. Désormais, on (les zombies) s'en/y cogne.



Fig. 124 : Les zombies quasi-touristes découvrent le bunker des humains dans *Le Jour des morts-vivants*

3. Un mal intérieur au corps : mélancolie, acédie, nostalgie

« Il y a dans le processus de l'*akèdia* [...] le rappel de la chair pécheresse. »⁴⁶⁰

a. Ennui mortel

Des zombies touristes de *Them!* à l'errance triste de Frank Poole (*The Ballad of Frank Poole*), accablé par ses pensées, en passant par le regard rétrospectif de John T. Misfortune ou encore *La Fenêtre*, la mélancolie et la tristesse, je pense, font partie intégrante de mon travail. L'acédie vient juste d'être évoquée plus haut. C'est que bien sûr, la hantise et la revenance, soit la persistance du passé, font forcément appel à ce mode d'être au monde. Quand on est triste, on n'a envie de rien, de ne rien faire. C'est aussi l'inaction, soit l'incapacité à modifier le futur qui rend le revenant mélancolique. Frank Poole, enfermé dans sa combinaison, glissant dans un espace sans gravité, dans *The Ballad of Frank Poole*, ne peut rien faire. Il a la sensation d'être pris au piège (même dans un espace aussi ouvert que le cosmos) comme le moine est pris au piège dans sa cellule. John T. Misfortune, lui aussi, est statique et regarde en arrière, le passé.



Fig. 125 : *Them!* version vidéo, 2007-2011, vidéo HD, couleur, son, 4min. 10 sec.

La mélancolie est au départ une maladie bien physique, une présence sourde dans le corps, celle de la mystérieuse bile noire, des idées noires que décrit Aristote dans le Problème XXX. Ce rapport physique à la mélancolie qui trouve son origine dans le corps le met en proie à sa propre dégradation, prêt à être dévoré⁴⁶¹. Le devenir excrément est ce qui l'attend. Le corps

⁴⁶⁰ Lucrèce Luciani-Zidane, *L'Acédie. Le vice de forme du christianisme. De saint Paul à Lacan*, Éditions du Cerf, coll. « Sciences humaines et religions », Paris, 2009, p. 65.

⁴⁶¹ « Dans la mélancolie, on est la proie rattrapée et déjà saisie. [...] On suit une ligne descendante : proie, mangeaille, charogne, excrément. », Élias Canetti, *Masses et puissance, op. cit.*, p. 368.

s'effrite, tombe en ruine, jusqu'à la masse informe et neutre qui ne peut plus interagir avec son environnement. Au fil du temps, la mélancolie devient une humeur constitutive de l'homme et non plus seulement une maladie qui apparaît à l'automne. Hildegarde de Bingen, dans son traité *Les Causes et les Remèdes*, fait de la mélancolie la conséquence de ce mal intérieur qu'est le péché originel. Ce sont d'ailleurs, chez Hildegarde, tous les maux du corps qui sont issus du péché d'Adam, par contamination. La mélancolie, c'est la tristesse d'avoir cédé et elle prend diverses formes : de la neurasthénie à la tristesse vague, en passant par le sursaut de colère furieux qui conduit à la folie (celle de Médée par exemple). Mais aussi l'ennui profond avec l'acédie, cette variante, ce péché capital qui frappe les solitaires monastiques au Moyen Âge, dont les symptômes sont étonnement proches du zombisme pour une maladie de l'âme : « frappé de stupidité, immobile en lui-même [...], une vie que déjà la mort saisit ; même sentiment d'écroulement, d'écoulement, et d'abandon, tandis que le moi se vide. »⁴⁶² Damnation du mélancolique qui est ainsi pris dans un état de mort-vivance – être vivant physiologiquement mais mort en dedans : « Et certains d'entre eux [les mélancoliques] vivent assez longtemps, parce que la force de leur flegme est telle qu'elle ne tue ni ne vivifie complètement l'homme, comme cela se produit d'habitude pour un prisonnier, que l'on ne met pas à mort, mais qui n'a pas le droit de s'en aller. »⁴⁶³ Le mélancolique est condamné à vivre.

b. La circularité des morts

L'installation *Them!* existe sous forme d'une vidéo qui témoigne de l'installation [Fig. 125-126], pour la faire « survivre » tant bien que mal sous une autre forme. Monté sur la chanson *What a Wonderful World* de Louis Armstrong, une des chansons les plus tristes (en ce qui me concerne, par la beauté de son « optimisme malgré tout ») – chanson éminemment citée par le cinéma et au contenu politique fort puisqu'elle tente de calmer le jeu dans une période trouble de l'Amérique⁴⁶⁴ – le mouvement des zombies s'apparente à une danse élégiaque, encore et encore.

⁴⁶² Yves Hersant, « L'Acédie et ses enfants », *Mélancolie. Génie et folie en Occident* (dir. Jean Clair), Gallimard/RMN, coll. « Livres d'art », Paris, 2005, p. 57.

⁴⁶³ Hildegarde de Bingen, *Les Causes et les Remèdes*, op. cit., p. 55-56.

⁴⁶⁴ Écrite en 1968 en réaction à la violence de l'époque. Pour plus d'infos, lire « *Smashed Hits: How Political is What a Wonderful World?* », publié le 10 décembre 2011 sur le site *Bbc.co.uk*, consulté à l'adresse :



Fig. 126 : *Them!*, version vidéo, 2007-2011, vidéo HD, 4 min. 10 sec.

De même, l'héroïne, dans la première version de *A Wonder Wheel*, tourne en rond dans *Coney Island*, suivant les mouvements et rythmes de la grande roue. À la fin de la vidéo, elle retourne au point de départ du film. J'ai évoqué l'idée, et je m'en suis rendu compte a posteriori, que la vidéo était une sorte de remake de *Carnival of Souls* : l'héroïne solitaire, le parc d'attractions en voie d'abandon, l'errance. La boucle, c'est l'horizon qui se referme sur lui-même. Dans l'image, les seules limites de la ligne d'horizon sont les limites du cadre. Dans le réel, c'est la limite de la perception.

Les revenants de *Carnival of Souls* évoqués dans le chapitre II sont peut-être la meilleure image de la mélancolie et de la nostalgie. *Carnival of Souls* est un film profondément américain, au sens d'Amérique profonde. Produit et en partie tourné dans le Kansas, ce film s'ancre ensuite dans l'Utah et ses décors immenses, ses rivières, ses plaines, ses lacs, une réserve complexe de l'histoire américaine et de son puritanisme, loin d'Hollywood et de la côte Pacifique (les plages, les bikinis). Dans ce film indépendant, à petit budget, et plutôt méconnu, et dont on découvre l'influence paradoxalement importante sur de nombreux cinéastes (Lynch, Romero, Fulci⁴⁶⁵, Soavi ou encore Chabrol⁴⁶⁶), les revenants hantent le parc d'attractions abandonné Saltair, au bord des Grands Lacs salés. Ils y répètent inlassablement le même geste, la même danse, encore et encore. Comme si le vertige de la valse pouvait, le temps d'un instant, ramener cette époque révolue à laquelle ils tiennent tant, et leur faire oublier leur triste condition de morts.

< <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-16118157> >.

⁴⁶⁵ Voir la terrible fin de *L'Au-delà (...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, 1981, Lucio Fulci) qui prend exactement à revers le postulat de *Carnival of Souls* : des vivants se retrouvent dans le monde des morts, dans l'au-delà.

⁴⁶⁶ Chabrol a fait une sorte de remake du film avec *Alice ou la dernière fugue* en 1977.



Fig. 127 : Salle de danse du pavillon, Saltair, 1914, Saltair P.62, Utah State Historical Society, 24,4 x 19,3 cm



Fig. 128 : Les oiseaux morts de Saltair (photos prises par l'auteur en juin 2011)

Revenir en arrière. Les Grecs désignaient le désir du retour par un mot : le *nostos*, qui signifie le retour, trajet du retour à la maison, et dont vient le terme « nostalgie » (« *algos* » signifiant la tristesse). Maison tant désirée par le héros Ulysse, dont l'*Odyssée* est à la hauteur de son désir, à l'accomplissement sans cesse repoussé. Les sourires figés des morts-vivants de *Carnival of Souls* sont ceux d'un autre temps, d'une époque du bonheur révolu (a-t-il seulement jamais existé ? nous disent ces sourires qui virent à la grimace), dont ils sont les fossiles, une période à jamais incrustée dans la matière du visage plâtré de ces morts. En effet, Saltair est un lieu chargé d'histoire, un lieu maudit. Ce parc créé en 1893 par la *Church of Jesus Christ of Latter Days Saints* (les Mormons) au bord du Lac Salé, près de Salt Lake

City, devait être, comme le rappelle Linda Dunning, le Coney Island de la côte Ouest, un lieu de villégiature pour les masses. Malgré la gestion assez conservatrice du lieu par les Mormons (notamment concernant l'aspect vestimentaire des nageurs), le succès est au rendez-vous, surtout pour les familles et « L'âge d'or de Saltair était en plein essor durant les années 20 quand un demi-million de visiteurs vinrent à la station chaque année. »⁴⁶⁷ Saltair va traverser le siècle et connaître toutes les vicissitudes du pays : ravagé par un incendie en 1925, il sera reconstruit (Saltair II) puis de nouveau brûlé en 1931 avant d'être en partie immergé par la marée haute du lac. Durant la seconde guerre mondiale, le parc fermera et rouvrira sans succès (de nouveaux concurrents sont apparus, comme la télévision) et fermera en 1958 avant d'être à nouveau détruit dans un incendie en 1970. Histoire d'un échec dont les vestiges (Saltair III, une « reconstruction » d'un des bâtiments en 1981) siègent encore en bordure du lac, vestiges qui puent littéralement la mort car en me rendant sur les lieux durant l'été 2011, j'ai constaté la présence de centaines de cadavres d'oiseaux qui ne peuvent se décomposer et disparaître, sans doute conservés par la haute teneur en sel de l'eau du lac qui baigne tout le lieu. Vestiges cadavériques donc, d'une utopie du bonheur dont témoignent de nombreux documents [Fig. 127], et qui constitue la hantise du film : « Et le plus intéressant, il y a la scène de la salle de bal filmée de manière incroyable – où les apparitions des résidents, après avoir émergé du lac salé où l'on ne peut couler, valsent dans le pavillon décrépit et rejouent la “Ghost Dance” qui aurait été tenue à Saltair durant son apogée au début du xx^e siècle. [...] Comme les élégants habitants ressuscités qui folâtraient dans la salle de bal fantomatique/horrible de l'hôtel Overlook dans *The Shining* de Stephen King et Stanley Kubrick, les apparitions maudites d'Harvey et Clifford rappellent l'isolement, les terreurs et les amusements d'antan. »⁴⁶⁸ Notons que la *Ghost Dance* est la danse des esprits

⁴⁶⁷ « *The golden years of Saltair were in full swing during the 1920s when half a million people came to the resort each year.* », Linda Dunning, *Lost Landscapes: Utah's Ghosts, Mysterious Creatures, and Aliens*, Cedar Fort, Springville, 2007, p. 15. (Je traduis).

⁴⁶⁸ « *And most interestingly, there is the stunningly-photographed ballroom sequence — where the resident apparitions, having risen from the buoyant lake, waltz in the decrepit pavilion and reenact the “ghost dance” that were reportedly held at Saltair during its early-20th-century heyday. [...] Like the resurrected dapper denizens who frolic in the ghostly/ghastly ballroom of the Overlook Hotel in Stephen King and Stanley Kubrick's *The Shining*, Harvey and Clifford's doomed apparitions recall the isolation, the terrors, and the amusements from days gone by.* », *Saltair: a History of Isolation*, vidéo-texte de présentation inclus dans le DVD *Carnival of Souls*, Criterion Collection, 2000. (Je traduis).

d'origine amérindienne qui privilégie la forme du cercle (symbole du groupe, de la communauté) afin d'entrer en contact avec les esprits et qu'elle mêle, au sein même de l'Utah, mythes amérindiens et mormonisme⁴⁶⁹.

La qualité du monstre, c'est de ne pas être à sa place. Le mort-vivant par exemple n'est à sa place ni chez les vivants, ni chez les morts, il est en déplacement constant, d'un monde à l'autre, et en même temps fait du surplace puisqu'il n'est intégré ni dans l'un, ni dans l'autre. Le génie d'Herk Harvey est d'avoir choisi la valse comme unique mode d'expression plastique de ses tristes revenants, bien sûr pour rappeler les danses de l'époque, mais aussi pour ce que cette forme implique : un mouvement des corps qui reviennent sans cesse au point de départ, circularité fermée des corps qui tournent sur eux-mêmes, mouvement qui désigne la sensation même d'acédie comme le dit Roland Barthes : « Dans l'acédie [...], je suis à la fois objet et sujet de l'abandon. D'où la sensation de circularité, de piège, d'impasse. Quelque chose qui se retourne contre soi-même, un monstre qui se mord la queue. »⁴⁷⁰ Mary, l'héroïne déterritorialisée du film, qui erre dans le parc d'attractions aujourd'hui abandonné, a retenu qu'il faut apprendre, pour reprendre la belle expression de Jean Baudrillard, à danser avec le rien⁴⁷¹. Sinon c'est l'ennui de tourner en rond comme dans la vidéo de Jim Shaw, *The Hole* [Fig. 130], dans laquelle une femme, adepte du *O-isme*, fausse religion américaine

⁴⁶⁹ « La religion de la Danse des Esprits, *Ghost Dance Religion*, est un vrai mouvement messianique né à la fin des années 1880 de la misère et de la pauvreté dans lesquelles les Blancs avaient plongé les Indiens suite aux guerres indiennes. De nombreuses tribus, désemparées, cherchèrent à renouer le contact avec leur culture traditionnelle. En 1889, un chaman *Paiute* portant le titre de *Wovoka*, « faiseur de pluie », fils du mystique Tavibo de la vallée de *Fish Lake* dans l'Utah dont les préceptes marqueront cette nouvelle religion, eut une vision. Les versions varient quant à l'origine de cette vision : certains l'attribuent à une maladie, lors de laquelle il crut partir jusqu'au royaume des morts et en revint portant un message de paix de la part du Créateur. La seconde, plus fréquente, dit que lors d'une éclipse de soleil, il vit le retour du Christ, sorte de Messie, et reçut un avertissement contre les Blancs. Après avoir vécu dans un camp mormon et reçu les rudiments du christianisme, Wovoka, qui y avait été rebaptisé Jack Wilson, mêla dans sa prophétie croyances traditionnelles et croyances chrétiennes. Il donna sa première *Danse des Esprits* quelques jours après cette vision afin de rendre à nouveau visite aux Esprits lors de la transe provoquée par la danse. », Anne Garrait-Bourrier, « Spiritualité et foies amérindiennes : Résurgence d'une identité perdue », *Cercles* n° 15, 2006, p. 73.

⁴⁷⁰ Roland Barthes dans ses leçons du Collège sur le vivre ensemble — leçon du 19 janvier 1977, cité dans Gaëlle Jeanmart, « Acédie et conscience intime du temps », *art. cit.*, p. 15-16.

⁴⁷¹ Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?* [2007], Éditions de L'Herne, coll. « Carnets », Paris, 2008, p. 9.

inventée par l'artiste qui fait justement référence au mormonisme, regarde à travers un trou dans son mur pour y voir des zombies, hommage au film de Harvey, tourner en rond dans l'espace contigu de l'appartement voisin, solitaires. Le O étant pour l'artiste le symbole d'un temps cyclique et d'un éternel recommencement.



Fig. 129 : Les revenants-danseurs de *Carnival of Souls*



Fig. 130 : Jim Shaw, *The Hole*, 2007, film 16 mm., n/b, son, 11 min. 55 sec.

c. L'acédie et la permanence du présent

L'acédie dérive avant tout du rapport de soi au mort, à travers le soin accordé à la sépulture, ou plutôt le non soin accordé à la sépulture : des morts abandonnés dans l'indifférence, un refus du travail de deuil⁴⁷². Abandonné sans sépulture, le mort ne peut reposer en paix et permettre au cycle de la vie de continuer. Il est abomination (Kristeva), et négliger le mort,

⁴⁷² « *kēdeia* qui signifie le soin qu'on prend d'un mort, les funérailles, ou dans l'adjectif *akēdeutos*, "abandonné sans sépulture", qui témoigne le sommet de la déréliction », Gaëlle Jeanmart, « Acédie et conscience intime du temps », *art. cit.*, p. 3.

c'est ne pas se soucier de soi. Le terme « acédie » est ensuite repris par la chrétienté qui en fait un péché capital, symptôme de l'aversion de Dieu. L'acédie est pour le moine une épreuve de la foi, à la fois spatiale (supporter de rester dans la cellule) et temporelle (résister à la durée). Le moine atteint d'acédie désespère de son salut, moins par un abandon total et décidé de la foi que par un manque de motivation et d'élan vers elle. Puis le terme est diffusé dans le monde laïc qui n'en garde que la mollesse et le penchant pour la paresse. Victoire du sommeil, abandon, négligence de soi que l'on doit à la lassitude pesante de la journée. C'est un poids, une pesanteur qui « prend la tête » et la vide, et rend le corps lourd, infiniment plus dur à déplacer – chaque geste fait tituber le corps – une lourdeur corrélative du manque de motivation. La mélancolie comme pure présence, pur présent qui nous accable et dont on n'arrive pas à s'échapper. Zéro perspective d'avenir. C'est l'acédie des moines au Moyen Âge, et du travailleur en *open space* aujourd'hui, à qui l'invariabilité de la lumière artificielle donne l'impression d'être empêtré dans un présent sans fin. « “Que je m'ennuie !, s'écrie l'anachorète, je voudrais aller quelque part, je ne sais où : je ne sais pas ce que je veux, je n'ai même pas la volonté de désirer vouloir.”[...] ils plongent dans l'abattement, morts-vivants abandonnés d'un Créateur qu'ils se mettent à blasphémer : “Au fond, je n'aime pas Dieu”, conclut Antoine. Et d'ajouter : “Je sens peser sur mon âme comme des linceuls mouillés, j'ai la mort dans le ventre... Je m'en vais me rouler par terre et crier tout haut en me déchirant la figure avec les ongles, je veux me mordre ! »⁴⁷³ Et comme les zombies qui sont des monstres du jour, l'acédie est ce démon méridien, qui frappe lui aussi en pleine journée, un « fléau qui frappe en plein jour ». L'acédie a ce pouvoir d'endormir la volonté et de ralentir le corps, par la damnation du temps qui s'étire, dont on ne voit pas le bout. Vision apocalyptique où il semble que « le soleil paraît lent à se mouvoir, ou immobile, et que le jour semble avoir cinquante heures. »⁴⁷⁴ Vision apocalyptique que propage Olafur Eliasson dans son installation *The Weather Project* [Fig. 131], surtout dans les images et documents qui restent de l'installation où les corps des visiteurs semblent abandonnés dans ce soleil immense, pesant et engloutissant tout futur possible.

⁴⁷³ Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, cité dans Yves Hersant, « L'Acédie et ses enfants », *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, op. cit., p. 54.

⁴⁷⁴ Évagre le Pontique, *Traité pratique ou le Moine*, trad. Antoine et Claire Guillaumont, t. 2, Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », Paris, 1971, p. 521.



Fig. 131 : Olafur Eliasson, *The Weather Project* : un soleil immobile et implacable produit une tonalité apocalyptique.

Cette horreur du présent qui s'étire, sans fin et sans horizon, définit parfaitement l'horreur du mort-vivant qui vient empêcher les vivants, ce que dit Romero quand il parle de permanence : « Les gens ont défini les zombies de mes films à l'aide de nombreuses métaphores : la majorité silencieuse de l'ère Nixon, les mouvements contestataires des années soixante, qu'ils soient de gauche ou de droite d'ailleurs... Pour moi, ce ne fut jamais aussi clair. Les zombies de *La Nuit des morts-vivants*, par exemple, représentent la révolution, ils incarnent le changement, le désir de changement. Le zombie, c'est la permanence de ce désir qui de temps en temps refait surface. »⁴⁷⁵ Car pour le mort-vivant, la seule force est la présence. Plus exactement la permanence de l'état présent, quelque chose qui reste. Car être un zombie, c'est être figé dans un état permanent, immuable, pétrifié. Avec lui, l'histoire revient et bloque au présent tel un disque rayé sur lequel le diamant bute. Et le zombie boite comme le son déraille sur le sillon. Alors que l'enterrement est une cérémonie qui permet le deuil, permet de laisser la douleur du passé derrière pour avancer, le zombie, lui, ressort, s'agrippe au présent. D'où son absurdité. C'est ce que l'on devine quand Zora Neale Hurston raconte l'histoire de Felicia Felix-Mentor : « En 1907, elle devint soudainement malade, mourut et fut enterrée. Ce fut enregistré. Les années ont passé. Le mari s'est remarié et a avancé dans la vie. Le petit garçon est devenu un homme. Les gens avaient tout oublié de la femme et de la

⁴⁷⁵ George Romero, « Conversation avec George A. Romero », *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero*, op. cit., p. 187.

mère qui était morte il y a si longtemps. »⁴⁷⁶ Le retour des morts-vivants n'est pas un retour du passé comme retour du même, retour aux choses et aux situations telles qu'elles étaient avant, mais un passé qui se *re-présente*, qui s'ancre dans le réel et pose problème. Il reste. Et rester, c'est empêcher les autres de passer. La permanence du mort-vivant devient ainsi un geste politique par son absurdité, son silence, son occupation d'un territoire, puissance des manifestants par exemple que décrit parfaitement le personnage principal de *Cosmopolis* lorsqu'il déclame : « Ceci, c'est une manifestation contre le futur. Ils veulent bloquer le futur. Ils veulent le normaliser, l'empêcher d'engloutir le présent. »⁴⁷⁷ Car c'est dans le regroupement de masse que ce blocage trouve toute sa pleine expression. D'où peut-être le fait que les morts-vivants se sont vite regroupés en meute, puis en masse de plus en plus étendue. C'est la neutralité de la présence du corps sans énergie sur lequel rien ne rebondit et qui empêche tout horizon d'advenir. Dans *Le Retour des morts-vivants* (*The Return of the Living Dead*, 1985, Dan O'Bannon) [Fig. 132], les portes du cimetière dont ressortiront les morts-vivants sont ironiquement taguées avec la devise punk « *No Future* ».



Fig. 132 : *Le Retour des morts-vivants*
(*The Return of the Living Dead*, 1985, Dan O'Bannon)

Note sur le ralenti

Le cinéma et la vidéo permettent de jouer sur les durées, et si le déroulement de la pellicule, de la bande magnétique ou du flux vidéo arrive en général à terme, on peut faire durer. D'abord en mettant la pellicule en boucle. Pensons à Andy Warhol avec *Sleep* (1963)

⁴⁷⁶ « In 1907 she took suddenly ill and died and was buried. There were the record to show. The years passed. The husband married again and advanced himself in life. The little boy became a man. People had forgotten all about the wife and mother who had died so long ago. », Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* [1938], *op. cit.*, p. 196. (Je traduis).

⁴⁷⁷ Don DeLillo, *Cosmopolis*, trad. Marianne Véron, J'ai lu, coll. « Par ailleurs », Paris, 2003, p. 87.

[Fig. 135] ou *Empire* (1964). Pour *Sleep* : « j’ai filmé en temps réel, mais j’ai triché pour obtenir une meilleure impression [...] c’est le même morceau de 30 mètres de pellicule dupliqué et collé pour parvenir à huit heures. »⁴⁷⁸. Mais il y a aussi le ralenti : déjà, *Sleep* était filmé en 24 i/s. et projeté en 16 i/s., mais on pense plutôt à son utilisation chez Peckinpah – *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969) [Fig. 134], *Pat Garrett et Billy the Kid* (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973), chez Fassbinder dans la fin incroyable du *Soldat américain* (*Der Amerikanische soldat*, 1970) [Fig. 133] ou encore chez John Woo dans, au hasard, *The Killer* (喋血双雄, 1989), *Le Syndicat du crime I et II* (英雄本色, 1986 et 英雄本色II, 1987) ou *Une balle dans la tête* (喋血街头, 1990) –, utilisation très belle du ralenti qui permet de maintenir autant que possible le héros mourant dans le cadre, encore investi d’un souffle de vie, effectuant une dernière danse de la mort. Et faire durer la chute, c’est retarder le moment fatidique de la mort⁴⁷⁹. Notons que le ralenti chez Peckinpah et Fassbinder, notamment dans *Le Soldat américain*, a été la source d’inspiration de Robert Longo pour ses dessins (la série *Men in the Cities* [Fig. 136-137])⁴⁸⁰. Longo dessine des figures funambules, sur le point de tomber, mais pas encore. Suspendues entre la vie et la mort, elles sont sur le fil. Souhaiter la perpétuité de son existence : ralenti ou *loop*, « De cette hauteur-là, nous ne trouvons pas l’absurdité moindre, de souhaiter la perpétuité de notre existence individuelle, alors qu’elle doit être continuée par d’autres individus, que de souhaiter conserver la matière de notre corps, au lieu de la laisser remplacer insensiblement par d’autres »⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ Andy Warhol, « La Bande magnétique fait pop : un entretien underground avec Andy Warhol », entretien réalisé par Richard Ekstract, dans Andy Warhol, *Entretiens 1962/1987* [2004], trad. Alain Cueff, édition établie par Kenneth Goldsmith, Grasset, Paris, 2005, p. 88. Entretien originellement publié dans *Tape Recording* de septembre-octobre 1965. Le film devait durer à l’origine 8 heures.

⁴⁷⁹ « [...] le ralenti arrache l’homme à sa condition mortelle », Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 79.

⁴⁸⁰ Il se dit influencé par « la sculpture grecque et romaine, comme *Le Gaulois mourant* ou les frises de Pergame jusqu’à Edward Hopper et Egon Schiele. Mais tout se mélange. Et puis, il y a les films, comme ceux de Peckinpah bien sûr [...] *La Horde sauvage* ou Arthur Penn avec *Bonnie et Clyde*. » / « *As far as pictorial ancestors, it ranges anywhere from Greek and Roman sculpture, like the Dying Gaul or the friezes of Pergamum to Edward Hopper and Egon Schiele. But it overlaps into one visualness. Then there are the movies, like those of Peckinpah, of course [...] The Wild Bunch or Arthur Penn with Bonnie and Clyde.* », Robert Longo, interview with Richard Prince, *Robert Longo: Men in the Cities, 1979-1982*, op. cit., p. 97. (Je traduis).

⁴⁸¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 353.

À ce petit jeu, la boucle est un subterfuge qui se repère à force d'être vu. Le ralenti, lui, en étirant le temps, reste une course contre la mort : il permet de faire durer un peu plus longtemps mais n'empêche pas la mort d'arriver tout de même tels les plongeurs de Bill Viola qui passeront *in fine* la surface de l'eau.



Fig. 133 : *Le Soldat américain* (*Der Amerikanische soldat*, 1970, Rainer Werner Fassbinder)



Fig. 134 : *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969, Sam Peckinpah)



Fig. 135 : Andy Warhol, *Sleep*, 1963, 16 mm., n/b, projection d'environ 6 heures



Fig. 136 : Robert Longo, *Untitled*, 1981, fusain et graphite sur papier, 243,8 x 152,4 cm, collection Sherry et Alan Koppel

Fig. 137 : Robert Longo, *Untitled*, 1984, fusain, graphite et encre sur papier, 243,8 x 152,4 cm, collection de l'artiste

B. ÉLOGE DE LA DÉMOTIVATION

« À nous (mes rares semblables et moi) qui vivons sans savoir vivre, que reste-t-il, sinon le renoncement comme mode de vie, et pour destin la contemplation ? »⁴⁸²

1. Contre l'action

« *Why go on living when we can bury you for \$49.50?* »⁴⁸³

a. Se laisser porter : *The Ballad of Frank Poole*

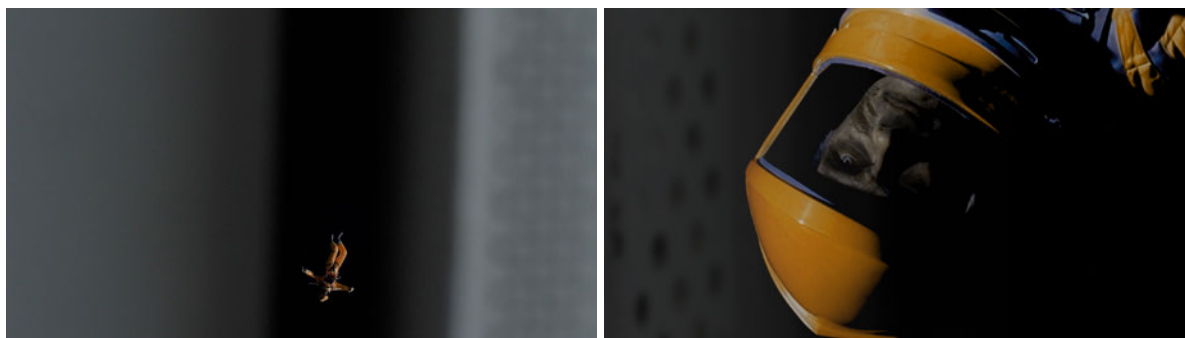


Fig. 138 : Karim Charredib, *The Ballad of Frank Poole*, 2011, vidéo HD, couleur, son, 5 min. 40 sec.

The Ballad of Frank Poole est une vidéo qui intègre des images de *2001, l'odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*, 1968, Stanley Kubrick) dans des plans que j'ai tournés. Son synopsis : Le corps de Frank Poole, l'astronaute tué par H.A.L. dans *2001, l'odyssée de l'espace*, dérive dans l'espace pendant des années avant de changer de dimension et d'échelle. Mort sur le plan biologique, seul, enfermé dans sa combinaison spatiale, à court d'oxygène depuis longtemps, l'astronaute est pourtant pleinement conscient. Entre ennui, vague à l'âme et contemplation, on écoute ce qui peut traverser l'esprit d'un cadavre errant.

Une ballade, dans son acception américaine, désigne, entre autres, une chanson, un poème ou un récit, qui raconte l'histoire d'une personne ou d'un événement. C'est un genre que l'on

⁴⁸² Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité* [1982], trad. François Laye, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1999, p. 38.

⁴⁸³ Inscription sur le corbillard de Max « Maxie » Bercovicz (James Woods) dans *Il était une fois en Amérique* (*Once Upon a Time in America*, 1984, Sergio Leone). Ce que l'on pourrait traduire par : « Pourquoi continuer à vivre quand nous pouvons vous enterrer pour 49,50 \$? ».

retrouve, par exemple, dans la chanson folk ou dans le blues⁴⁸⁴. Ici, il s'agit de remettre en lumière le second astronaute de *2001, l'odyssée de l'espace*, celui qui passe au second plan face à Dave Bowman, l'astronaute élu qui devient un nouvel être. Mais la ballade est aussi étymologiquement proche de la balade, ce à quoi se livre un peu le personnage dans la vidéo. À la fois hommage à *2001, l'odyssée de l'espace* et à *L'Homme qui rétrécit* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957, Jack Arnold), *The Ballad of Frank Poole* est une vidéo qui se présente comme une scène coupée, ou alternative, de *2001, l'odyssée de l'espace* ou, plutôt, comme si, au moment de la mort du personnage de Frank Poole, tué par H.A.L. et abandonné de force par Dave à la 104^{ième} minute du film [Fig. 140], le film avait pris un autre embranchement, la caméra préférant se focaliser sur le cadavre de Poole plutôt que sur la quête métaphysique de Dave. La narration perd sa linéarité singulière pour se voir remplacer par une narration à embranchement, qui propose de voir ce qui se passe hors-champ, en parallèle de l'histoire principale, à l'image d'*Ellipse* (1998) de Pierre Huyghe : « *Ellipse* est juste une hypothèse de ce qui se passe dans les moments intermédiaires. C'est juste une des nombreuses versions possibles. »⁴⁸⁵, écrit Pierre Huyghe à propos de cette vidéo où l'artiste refilme vingt ans après, l'acteur Bruno Ganz rejouant une séquence coupée au montage de *L'Ami américain* (*Der Amerikanische freund*, 1977, Wim Wenders). Huyghe met en image ce qui se passe pendant l'ellipse, recrée un espace-temps qu'il insère de force entre deux photogrammes du

⁴⁸⁴ Rappelons que le blues est un genre musical triste issu des chants de travail des Noirs américains du XIX^e siècle, notamment du sud ségrégationniste (comme le Mississippi). D'où l'expression « avoir le blues » : « Le blues a été la création spontanée du peuple négro-américain qui, rejeté dans l'isolement et le désespoir par l'esclavage et plus encore par la ségrégation, a chargé de toute son émotion une des formes d'art qui lui fût véritablement ouverte en Amérique : la chanson populaire. », Gérard Herzhaft, *Le Blues* [1981], Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2008, p. 11. « Et c'est ainsi que quelque part au début du XX^e siècle – du fermier solitaire égrenant ses *hollers*, des *chain-gaings* de repris de justice perpétuant les accents des *work-songs* du temps de l'esclavage, du prédicateur enflammant les âmes des fidèles à l'aide de sa guitare, du pianiste de tripot martelant ses touches pour faire danser sa clientèle, et du chanteur itinérant colportant ses ballades – le blues a surgi. » (p. 26-27).

⁴⁸⁵ « *Ellipse is just one hypothesis of the intermediary moment. It's just one of the many possible versions.* », Pierre Huyghe, dans *SMMoA Côte ouest: Pierre Huyghe — cinema installation et Marie-Ange Guilleminot — watch project and transformation parlor*, 23 septembre/2 novembre 1999, cité dans Marie Fraser, « Les Jeux narratifs des remakes de Pierre Huyghe », *Intermédiétés : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* n° 9, 2007, p. 52. (Je traduis).

film de Wenders, c'est-à-dire avant que le film de Wenders ne reprenne son cours. Dans son dispositif de présentation, sa vidéo est encadrée par les deux séquences du film de Wenders entre lesquelles elle s'insère.



Fig. 139 : Pierre Huyghe, *Ellipse*, 1998, S16, Beta digital, triple projection, couleur, son, 13 min.

The Ballad of Frank Poole imagine une alternative possible, où l'action du film de Kubrick se déplace dans un espace banal et domestique. La technique du collage numérique permet d'insérer, dans la deuxième partie de la vidéo, l'astronaute mort dans des images que j'ai tournées dans mon appartement (dans la première partie, je l'ai inséré dans des extraits de documentaires sur la création de l'univers). La vidéo est, en ce sens, un *road movie* spatial utilisant la dérive comme mode de transport. Comme l'écrit Jean-Baptiste Thoret, le *road movie* est plus une configuration qu'un genre. Il est une trajectoire et se pratique aussi bien à pieds qu'en voiture, en bateau ou en vaisseau spatial, et son arrivée est toujours décevante. Le cadavre léger de Frank Poole se laisse porter par les forces : d'abord, dans *2001, l'odyssée de l'espace*, l'impulsion initiale donnée par Dave quand son Pod relâche le corps de Dave (dans l'espace, il n'y a pas de résistance comme dans l'atmosphère). Puis, dans la seconde partie, il est porté par les courants et flux d'air dans l'appartement. Une sorte de dérive psychogéographique⁴⁸⁶ dans le vide de l'espace, à la fois l'espace « réel » et l'espace mental que représente la voix off qui couvre les images (la voix off est toujours une voix intérieure). Ici, c'est une dérive forcée, comme lorsque l'on parle de navires qui partent à la dérive sous

⁴⁸⁶ « Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux, aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. », Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Œuvres, op. cit.*, p. 251. Originellement publié dans *Les Lèvres nues* n° 9, novembre 1956.

la direction des courants marins, ce qui est au centre d'*Ellipse* : « La scène refilmée vient réinterpréter cette zone libre non pas pour la réinscrire à l'intérieur du dispositif séquentiel, mais pour décentrer le récit, le faire dévier et le projeter au-delà de la trame narrative filmique et le déplacer dans la réalité.[...] L'ellipse est donc déjà au cinéma une zone interstitielle, virtuelle, qui entraîne la narrativité vers autre chose. »⁴⁸⁷ Dans ma vidéo, il s'agit d'échapper à la finalité du récit de Stanley Kubrick et d'Arthur C. Clarke, non seulement la fin du film, qui laisse en suspens le devenir de Frank Poole, mais aussi la suite littéraire où l'on retrouve le personnage. En effet, rappelons que *2001, l'odyssée de l'espace* est un projet commun de Stanley Kubrick et d'Arthur C. Clarke. Le film a comme point de départ une nouvelle de Clarke et, tandis que Kubrick réalise le film, Clarke écrit un roman basé sur le script (avec de légères variations). Surtout, Clarke développe ensuite toute une saga, *Space Odyssey*, une tétralogie qui culmine avec *3001, l'odyssée finale (3001: The Final Odyssey, 1997)*, récit qui s'ouvre sur la découverte, mille ans plus tard, du cadavre de Poole en orbite dans la ceinture de Kuiper, qui est constituée des débris et résidus de la formation du système solaire, et qui le délimite. Ainsi, dans *The Ballad of Frank Poole*, le mort s'interroge sur le fait qu'il s'écarte du chemin, qu'il a dépassé son point d'arrivée, son destin programmé, depuis longtemps : « Dans six cent trois ans, je devrais être trouvé dans la ceinture de Kuiper et ramené à la vie. C'est bizarre, parce que j'ai dépassé la ceinture de Kuiper il y a des années. »⁴⁸⁸, dit-il. S'écarter du chemin, faire demi-tour, ne pas arriver, c'est donc tout le programme du *road movie*. Surtout, Frank Poole, éternel second-rôle sacrifié, est hors-jeu (nous y reviendrons dans le chapitre IV) : dans sa combinaison d'astronaute, il ne peut que commenter ce qu'il contemple. La situation (l'environnement, les forces et tensions) l'emporte sur sa volonté, il est une poussière qui suit le mouvement et les courants. Le mort n'est plus maître de son destin et le dernier plan laisse voir que l'errance est sans fin : le corps de l'astronaute s'éloigne de la caméra vers un « au-delà de l'infini »⁴⁸⁹ qui a tout du vase clos exprimé par la fenêtre fermée en arrière-plan. À l'image du *road movie* de l'absurde de Monte Hellman, *Macadam à deux voies (Two-Lane Blacktop, 1971)*, le film n'arrivera jamais

⁴⁸⁷ Marie Fraser, « Les Jeux narratifs des remakes de Pierre Huyghe », *art. cit.*, p. 52-53.

⁴⁸⁸ « *In 603 years, I should be found in the Kuiper Belt and resurrected. Sounds odd because I went through the Kuiper Belt years ago.* »

⁴⁸⁹ « *Jupiter and Beyond the Infinite* » est le titre du troisième chapitre du film de Kubrick.

à la fin : dans le film d’Hellman, la pellicule prend feu, laissant la narration en plan et l’histoire inachevée.



Fig. 140 : Scène de *2001, l’odyssée de l’espace* qui sert de jonction : c’est là que commence *The Ballad of Frank Poole*

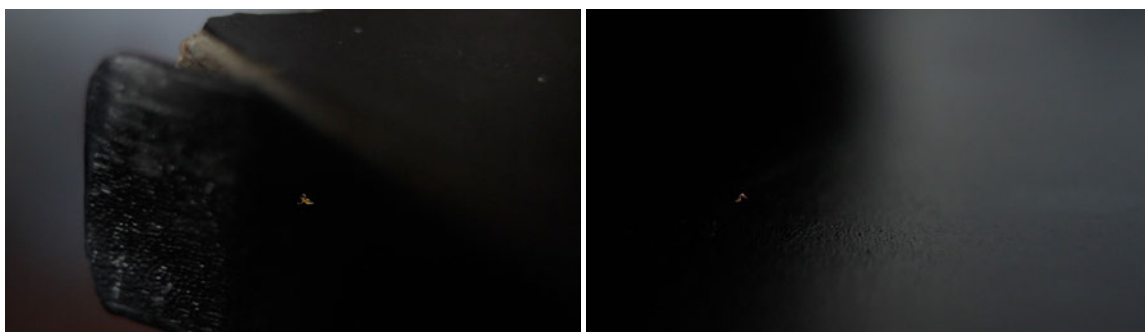


Fig. 141 : Karim Charredib, *The Ballad of Frank Poole*, 2011, vidéo HD, couleur, son, 5 min. 40 sec.

b. $E=mc^2$ ou l’énergie intrinsèque

Albert Einstein a défini la physique moderne par ses études sur la lumière. Elles l’ont amené à pouvoir démontrer en 1905, grâce à sa formule désormais célèbre, que l’énergie est égale à la masse multipliée par la racine carrée de la vitesse de la lumière ($E=mc^2$), ou, pour reprendre ses termes : « Si un corps émet l’énergie L sous forme de rayonnement, sa masse diminue de L/V^2 »⁴⁹⁰. Einstein a découvert que la seule constante de l’univers est la célérité ($C= 299\,792\,458$ m/s). Mieux, cette énergie faramineuse (C^2) est présente, même au repos, intrinsèquement dans la *masse*. Cela signifie que l’on peut extraire de la masse de la matière, une quantité d’énergie démesurée⁴⁹¹ : ce sera le fondement de la bombe atomique (projet

⁴⁹⁰ Albert Einstein, « *Ist die trägheit eines körpers von seinem energiegehalt abhängig ?* », *Annalen der Physik* vol. 323, n° 13, 1905, p. 639–641, cité dans Harald Fritsch, *E=mc². Une formule change le monde* [1988], trad. Annie Brignone, Odile Jacob, coll. « Sciences », Paris, 1998, p. 221. Ici, V vaut pour C .

⁴⁹¹ « C ’est une telle transformation que décrit l’équation d’Einstein $E = mc^2$. Elle affirme qu’à tout morceau de matière correspond une masse considérable, à savoir l’énergie obtenue en multipliant la masse correspondante

Manhattan). Chaque objet, chaque atome, chaque particule, possède des capacités énergétiques faramineuses. Chaque corps a donc un potentiel énergétique, en devenir, capable de détruire le monde, une capacité à se réaliser aussi. Au cinéma, c'est l'équation magique qui permet au héros d'agir, de transformer une situation ou de la rétablir. C'est la théorie du ratio dépense énergétique/résultat dans le cinéma américain que fait Jean-Baptiste Thoret, s'inspirant de Deleuze, sur laquelle nous reviendrons. Car si les zombies sont la figure majeure de la défaillance du cinéma, c'est parce qu'ils semblent dépossédés de ce potentiel énergétique. En effet, si « l'inertie d'un corps dépend de l'énergie qu'il contient », pour reprendre le titre du fameux texte d'Einstein, alors le zombie semble être arrivé au bout de ses réserves en ce qu'il est lassé. Plus d'explosions, juste des réactions mécaniques à des stimuli. Les morts reviennent épuisés.

Les zombies vont tout de même à l'encontre de la physique moderne. Morts, donc plein de néant, vidés, ils avancent quand même. Le premier zombie de *La Nuit des morts-vivants*, par exemple, celui du cimetière, est, à ce titre, emblématique. Mollement enragé, il avance lentement, mais tape violemment contre la vitre de la voiture quand Barbara s'y réfugie, en jetant tout son corps contre, [Fig. 142], incapable d'exploser.



Fig. 142 : *La Nuit des morts-vivants* : le zombie cherche à passer de l'autre côté mais n'en a pas la force

par le carré de la vitesse de la lumière $c = 300\,000\text{ km/s}$. », Harald Fritzsch, $E=mc^2$. *Une formule change le monde*, op. cit., p. 13.

c. La grande forme du cinéma classique : le héros et la mythologie du bonheur

La question fondamentale du cinéma dit « narratif », au XX^e siècle du moins (à voir ce que nous donnera le XXI^e siècle), a été celle de l'humanité : il met en scène des hypothèses, un personnage confronté à des choix éthiques, moraux ou affectifs, dans un cadre et une structure donnés : Qu'est-il prêt à sacrifier ? Qu'est-ce qu'être un humain ? L'humain peut-il avoir un comportement inhumain ? Où commence la monstruosité ? Et un monstre ou une bête peut-il être plus humain que l'humain ? Inversement, un être au comportement bestial (barbare, tueur en série) peut-il être considéré encore comme un membre de l'humanité ? Bref, quid de *la bête humaine* ? Otto Rank écrit, à propos du film *L'Étudiant de Prague* (*Der Student von Prag*, 1913, Stellan Rye et Paul Wegener), que : « La technique du cinéma, qui permet de représenter en images des états d'âme, nous fait sentir d'une façon nette et même excessive que c'est le grave problème du rapport de l'homme vis-à-vis de son moi qui nous est présenté ici sous une forme spécialement dramatique. »⁴⁹² Les choix éthiques et moraux auxquels sont confrontés les héros, le positionnement par rapport à la justice et à la loi, sont souvent un moyen d'essayer de s'intégrer ou de résister tant bien que mal (le burlesque) ; d'affirmer une humanité dont on ne doutait pas (héros classique des « grands films ») ; de réinsérer un personnage en marge qui se rattrape, se « rachète » (dès le cinéma expressionniste et ensuite les années quarante avec le film noir et la série B) ; ou encore de trouver une nouvelle voie, qui signifie que l'humanité n'est peut-être pas aussi pure que cela (dans les années soixante-dix, quatre-vingt, avec, par exemple, l'inspecteur Harry qui, désillusionné, agit comme une machine, relègue plus loin les compromis éthiques et moraux, et qui paradoxalement apparaît moins humain que le cyborg Robocop). Ou encore de pleurer ses illusions perdues, d'être confronté à une humanité inhumaine (Sidney Lumet, par exemple, qui met souvent en scène un humain contre un système dans l'erreur).

Ce qui tient le héros hollywoodien dans le cadre, ce sont les valeurs. C'est à partir des valeurs qui sont (censées être) le fondement de la nation américaine que le héros se creuse une place dans le champ. Il n'y a pas d'alternative, d'autres espaces, que celui des valeurs américaines dans le champ. Des valeurs qui sont la liberté (surtout d'entreprendre, soit la libre-concurrence – le héros est celui qui mène son entreprise à bien contre celle du méchant, son

⁴⁹² Otto Rank, *Don Juan et le Double. Études psychanalytiques* [1914 pour *Le Double* et 1922 pour *Le Personnage de Don Juan*], trad. S. Lautman, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot/Science de l'homme », Paris, 1973, p. 9.

concurrent direct), la morale (comme la morale protestante), un certain manichéisme, qui sont à cultiver, en devenir, dans le champ. Mais si le milieu se vide, si ses potentialités tombent à plat, qu'en est-il du héros, du modèle américain, tels le conquérant et le *self-made man* ? Car dans le cinéma dit classique, le héros est majoritairement un *winner*, un héros sans faille. Et si, pour les béhavioristes, les hommes sont réduits à des comportements générés par des stimuli externes (le rapport de l'homme à son environnement), alors le héros classique est un conquérant qui gagne du terrain filmique car il le comprend totalement. En effet, le héros réagit parfaitement aux stimuli comme la menace, le défi, le coup de poing de l'ennemi ou encore le baiser de la femme fatale.

Le héros du cinéma classique est aussi en lutte contre le système, le monde et le cadre, où il réagit parfaitement à ce qui l'environne, ce qui se traduit par le rétablissement de la situation initiale qui était menacée, le fameux modèle SAS' de Deleuze : une situation initiale troublée, des actions qui rétablissent la situation. Deleuze définit ainsi le cinéma classique comme la grande forme de l'image-action. L'image-action correspond à « des milieux et des comportements, des milieux qui actualisent et des comportements qui incarnent. L'image-action, c'est le rapport entre les deux, et toutes les variétés de ce rapport. C'est ce modèle qui fit le triomphe universel du cinéma américain [...]. Le milieu et ses forces s'incurvent, ils agissent sur le personnage, lui lancent un défi, et constituent une situation dans laquelle il est pris. Le personnage réagit à son tour (action proprement dite) de manière à répondre à la situation, à modifier le milieu, ou son rapport avec le milieu, avec la situation, avec d'autres personnages »⁴⁹³. Il met l'action au centre de l'image, action qui permet au personnage de rétablir une situation initiale en danger. Un cercle parfait où l'énergie mise dans l'action, nous dit Jean Baptiste Thoret⁴⁹⁴, est parfaitement consumée, ni trop (il serait épuisé avant la fin du film), ni pas assez (il exploserait à la fin du film). Le héros a ainsi une économie : ajuster parfaitement le ratio perte/accomplissement pour arriver jusqu'au bout (nous remarquerons que c'est aussi l'économie du sportif). Le personnage, par l'action, le fait d'agir, est en parfaite adéquation avec son environnement, car l'action fait avancer l'histoire

⁴⁹³ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 196-197.

⁴⁹⁴ Dans son ouvrage *Le Cinéma américain des années 70*, il écrit que le cinéma de l'âge d'or hollywoodien est justement celui du dérèglement de la dépense énergétique. Cette thèse nous intéresse en ce que le zombie est lui-même confronté à un dérèglement énergétique qui est celui du manque et il n'est sans doute pas étonnant qu'il se soit émancipé dans cette période de remise en question.

et est signe d'un monde rationnel par la logique des événements qu'elle met en place. Le personnage principal de cinéma est celui qui doit enchaîner les péripéties, conquérir, séduire, qui n'a pas le temps de s'arrêter (surtout s'il doit traverser le pays de New York au Mont Rushmore en passant par le nord-ouest). Et c'est selon leur capacité à agir que les personnages sont définis : A. J. Greimas, dans le chapitre « Réflexions sur les modèles actantiels » de *Sémantique structurale* (1966), reprend l'idée de Vladimir Propp qui, dans *Morphologie du conte russe*, propose de distinguer les personnages avec le terme d'actants, les actants étant donc ceux qui sont plutôt définis par leurs possibilités d'actions dans l'histoire, définis par leur « énergétisme »⁴⁹⁵. Greimas propose six modèles actantiels : le sujet (le héros), l'objet (la personne désirée par le sujet), le destinataire (celui qui lance la quête), le destinataire (celui qui la reçoit), l'opposant (celui qui viendra empêcher la quête) et l'adjuvant (celui qui vient aider à l'aboutissement de la quête). Bref, pas de cinéma sans actions, en ce que l'action dans le cinéma classique, note l'historien du cinéma Thomas Elsaesser, représente une idéologie positive qui donne du sens au monde par la causalité⁴⁹⁶. Ce que définit très bien Raoul Walsh : « Action, action, action. Cela a été le thème des premiers films, et c'est le thème de ceux qui ont du succès aujourd'hui. Que l'écran soit sans cesse rempli d'événements. Des choses logiques dans une séquence logique. Cela a toujours été ma règle, — une règle que je n'ai jamais eu à changer »⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Algirdas Julien Greimas, « Réflexions sur les modèles actantiels », *Sémantique structurale*, Larousse, coll. « Langue et langage », Paris, 1966, p. 186 : « on comprend mieux les raisons qui ont pu amener E. Souriau à donner aux actants des noms de planètes et de signes du zodiaque. Le symbolisme astrologique exprime bien, à sa façon, cette constellation de “forces” qu'est la structure actantielle, capable d'exercer des “influences” et d'agir sur les “destinées”. En la considérant sous cet angle, on comprend aussi une des raisons de la formulation énergétique pulsionnelle, de la psychanalyse freudienne, dont la conceptualisation repose, en grande partie, sur la recherche d'un modèle actantiel, susceptible de rendre compte du comportement humain. »

⁴⁹⁶ « Les critiques idéologiques ont donc détecté dans le cinéma classique une attitude fondamentalement positive dans le monde qu'il dépeint, une sorte d'optimisme a priori situé dans la structure même du récit sur l'utilité de l'action positive. » (« *Ideological critics therefore detected in the classical cinema a fundamentally affirmative attitude to the world it depicts, a kind of a-priori optimism located in the very structure of the narrative about the usefulness of positive action.* »), Thomas Elsaesser, « *The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero* » [1975], *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s* (dir. Thomas Elsaesser, Alexander Horwath et Noel King), Amsterdam University Press, coll. « *Film Culture in Transition* », Amsterdam, 2004, p. 281. (Je traduis).

⁴⁹⁷ Raoul Walsh, « Propos de Raoul Walsh », *Présence du cinéma* n° 13, « Raoul Walsh », mai 1962, p. 5.

2. Quand la lassitude point dans le champ

« Il n'en a plus où je pense » – Billy the Kid à propos de Pat Garrett

« Tu es mort à l'intérieur » – La femme de Garrett s'adressant à ce dernier⁴⁹⁸

a. Les seconds-rôles ne vont pas bien (symptômes)

À ce titre, pour le spectateur contemporain, Jack Bauer, le héros de *24 heures chrono* (24, 2001-2010, Joel Surnow et Robert Cochran), est sans doute le personnage le plus aliéné de l'histoire cinématographique-audiovisuelle. Un héros sans doute et sans reproche de l'Amérique post-11 septembre. Pas de répit, pas de temps mort, pas de droit au ratage, tout est rationalisé. Car le héros est prisonnier de ses devoirs, d'un principe de réalité, d'un principe de causalité (action/réaction, découverte/enchaînement) qui fait avancer l'histoire dans une durée limitée, afin de survivre au moins une heure de plus. En cela, l'être zombie est un repoussoir : « Les habitants décèdent, victimes de langueur, faute d'envie de vivre. »⁴⁹⁹ apprend le héros de *L'Invasion des morts-vivants*, en visite dans un village où les morts se relèvent des cimetières. Manquer d'envie de vivre au cinéma, c'est manquer d'envie d'agir, c'est-à-dire une totale aporie. En tant que représentant de la langueur, le zombie est un cauchemar pour la logique cinématographique qui doit nous amener au générique de fin. Et si le cinéma classique est celui de l'action, on décèle pourtant des symptômes de cette langueur dans l'arrière-fond, chez les seconds-rôles, ceux qui sont derrière, une langueur qui menace les premiers sous une forme dépressive. C'est notamment le cas dans le genre du film noir, un genre quasi-fantastique, qui préfigure les états léthargiques et démotivés⁵⁰⁰ des *road movies* : par l'enquête du privé qui débouche souvent sur des sales histoires et des mensonges, comme dans *Le Grand sommeil* (*The Big Sleep*, 1946, Howard Hawks) ; le héros découvrant une déception ou une trahison (*La Griffes du passé*⁵⁰¹), révélant l'envers du décor de l'idéologie et des valeurs américaines et libérales, par exemple la corruption des institutions (la police dans *La Soif du mal*⁵⁰²), ou explorant les bas-fonds de la ville moderne,

⁴⁹⁸ « *He won't come on a man.* »

« *You are dead inside.* », *Pat Garrett & Billy The Kid*, 1973, Sam Peckinpah.

⁴⁹⁹ « *People have been dying off... lassitude, no will to live...* ».

⁵⁰⁰ Des états issus du cinéma expressionniste allemand qui est à la source du film noir américain, notamment par l'exode des cinéastes allemands à Hollywood pendant l'avènement du nazisme en Allemagne.

⁵⁰¹ *Out of the Past*, 1947, Jacques Tourneur. Aussi connu sous le titre *Pendez-moi haut et court*.

⁵⁰² *Touch of Evil*, 1958, Orson Welles.

de son injustice et de ses mœurs qui l'entraînent vers la mort comme dans *Quand la ville dort* (*The Asphalt Jungle*, 1950, John Huston), etc.

Prenons le cas de Moe dans *Le Port de la drogue* (*Pick Up on South Street*, 1954) de Samuel Fuller. Dans cette série B anticommuniste, produite par la 20th Century Fox, Skip McCoy (Richard Widmark) est un pickpocket qui agit dans le métro. Il vole un jour, dans le sac d'une femme, un portefeuille contenant un microfilm secret. S'ensuit une chasse à l'espion jusqu'au dénouement final. Moe, elle, est une indicatrice travaillant aussi bien pour la police que pour les voleurs. Son rôle est assigné. Elle s'en sort plutôt bien et même Skip, qu'elle dénonce, ne lui en veut pas, car cela fait partie du jeu. Chacun est à sa place, et tout le monde remplit pour le mieux son rôle. Mais sa motivation est trouble : elle travaille non pas pour vivre mais pour pouvoir se payer des funérailles décentes. Ainsi se confesse-t-elle à son bourreau : « Je suis fatiguée. J'en ai assez. Cela arrive à tout le monde. Cela vous arrivera aussi. Avec moi... C'est un peu de tout. Mon dos et ma tête me font mal. Je n'arrive pas à dormir. Il est dur de se lever le matin... De s'habiller et de marcher dans les rues. Monter les escaliers. Je continue à le faire. Que ferai-je d'autre ? Je dois vivre afin de bien mourir. »⁵⁰³ Confession terrifiante, une faille dans l'idéologie, que l'on retrouve déjà dans *La Grande évasion* (*High Sierra*, 1941, Raoul Walsh), lorsque Roy Earle (Bogart) rend visite à son ami Big Mac :

« – *Qu'est-ce que tu as ?* »

– *Je ne peux ni manger ni dormir. Benton dit que j'ai trop tiré sur la corde.* »⁵⁰⁴

Une fatigue qui préfigure une crise de l'action, qui se propage dans le fond de l'image classique.

b. Délitement du script et de l'idéologie : contamination du premier plan

« [...] toutes les actions sont des résultats des sensations »⁵⁰⁵, écrit Messmer. Mais que se passe-t-il quand les personnages ne ressentent plus rien ? C'est bien tout le problème de

⁵⁰³ « *I'm tired. I'm through. Happens to everybody sometime. It'll happen to you too, someday. With me it's a little bit of everything. Backaches and headaches. I can't sleep nights. It's so hard to get up in the morning, and get dressed and walk the streets. Climb the stairs. I go right on doin' it! Well, what am I gonna do, knock it? I have to go on makin' a livin'... so I can die.* »

⁵⁰⁴ – « *What's the matter, Mac?*

– *Oh, I don't know. I can't eat.. Just ain't hungry. And I can't sleep. Doc Banton says it's my past life catching up with me.* »

l'antihéros, tel que l'incarne Humphrey Bogart notamment dans certains films de la Warner de l'ère Roosevelt (*Casablanca* en 1942, *Le Port de l'angoisse* en 1944⁵⁰⁶). Dans ces films, il joue un personnage usé, désabusé, solitaire, non pas comme un être seul au monde, mais comme si le monde n'était plus là, ou plutôt n'avait plus de sens. André Bazin écrivait, à propos de Bogart, qu'il « était visible que la mort ne pouvait plus depuis longtemps atteindre de l'extérieur l'être qui, depuis longtemps, l'avait ainsi intériorisée. »⁵⁰⁷ Horreur intériorisée mais, en pleine seconde guerre mondiale, Bogart est sauvé par l'idéologie. Contrairement à la philosophie de l'insignifiance du réel, que propose Clément Rosset et que semble goûter Bogart, où le réel est une multitude de chemins – qu'il n'y a pas de chemin unique à suivre comme dans un labyrinthe –, Bogart, dans *Casablanca* ou encore *Le Port de l'angoisse*, est remis dans le *droit chemin*, celui qui mène à la fin heureuse du film. Dans *Le Port de l'angoisse*, d'abord neutre face à la guerre contre les nazis, il accomplira la mission de faire évader un chef de la résistance de l'île de l'enfer, un bague martiniquais géré par Vichy. Et c'est le sentimentalisme qui replongera l'homme bogartien dans le monde signifiant de l'idéologie de la guerre contre l'axe du mal. Ainsi, voici comment la séquence de séduction est annoncée *a minima* par Slim (Lauren Bacall) à Steve : « Inutile de feindre avec moi. Vous n'avez rien à dire, ni à faire. Rien. Juste siffler peut-être. Vous savez siffler ? On pince les lèvres et on souffle ! »⁵⁰⁸ En donnant à nouveau un sens à sa vie, l'intrigue sauve la morale (et l'âme de Bogart) au dernier moment, en faisant de cette rééducation une signification (le cinéma de propagande doit refléter une vision du monde, donner un sens à des actions, pour atteindre un but déterminé). Il redevient un héros par la médiation de l'action : « Face au danger, vous ne pensez qu'à l'action. Le mot "échec" n'existe pas pour vous »⁵⁰⁹, dit le résistant à Bogart. C'était le temps où l'action l'emportait sur l'échec, proposition dont le cinéma des années soixante-dix renversera l'équation via la perte de croyance en l'idéologie

⁵⁰⁵ Franz-Anton Mesmer, *Le Magnétisme animal*, op. cit., p. 306.

⁵⁰⁶ *Casablanca*, 1942, Michael Curtiz et *To Have and Have Not*, 1944, Howard Hawks.

⁵⁰⁷ André Bazin, « Mort d'Humphrey Bogart », art. cit., p. 4.

⁵⁰⁸ « – *You know you don't have to act with me. You don't have to say anything and you don't have to do anything. Not a thing... Or maybe just whistle. You know how to whistle, don't you Steve? You just put your lips together and blow.* ».

⁵⁰⁹ « *When you meet danger, you never think of anything except how you will circumvent it. The word failure does not even exist for you.* »

américaine, devenant un cinéma que l'historien du cinéma Thomas Elsaesser identifiera, dès 1975, comme un cinéma du pathos de l'échec : « En l'absence de motivation positive de la part du héros ou de l'action, le tissu narratif devient transparent, et le pathos de l'échec devient le degré zéro des émotions moralisantes dont les dynamiques de l'affect, eros et violence, alimentaient auparavant la narration classique. »⁵¹⁰

c. La volonté en pure perte : Éloge du loser (le syndrome Humphrey Bogart)

Dans le film *Shanks* (1974), William Castle met en scène des acteurs ayant acquis l'art du mime (Marcel Marceau, Philippe Clay et Tsilla Chelton) comme protagonistes de son film. Les zombies y sont des pantins désarticulés, manipulés par une télécommande. Leur gestuelle se situe entre la danse et l'automatisme, comme dans cette séquence où un couple, les beaux-parents horribles de Shanks, morts, sont manipulés par ce dernier pour faire des courses. On assiste à un véritable ballet mécanique qui vire à l'absurdité comique : alors que le mari pose des bouteilles dans son sac, le vendeur lui rappelle qu'il n'a pas assez d'argent, alors le mari remet, dans le même geste mais inversé – comme si le film était rembobiné –, les bouteilles sur le présentoir. Les deux agissent avec une synchronisation parfaite et une économie de gestes qui fait d'eux de parfaits consommateurs et des « caricaturistes involontaires de notre réalité »⁵¹¹. Tout est là et pourtant, ça ne fonctionne pas. Ceux qui restent font semblant et le sens de l'action est en échec. « Des corps-à-corps maladroits, des coups de poing et de feu mal-ajustés, tout un déphasé de l'action et de la parole remplacent les duels trop parfaits du réalisme américain. »⁵¹², écrit Deleuze à propos de la crise de l'image-action. Le faire-faux remplace le faire-vrai dans une idée de réalisme accru. Mais ce héros maladroit, c'est aussi cet antihéros que l'on trouve dans la figure étrange du loser, que sa maladresse déconnecte de son environnement. À la fois agissant et impuissant, volontaire et démotivé, ailleurs et voulant malgré tout s'inscrire dans le monde, le loser est dans l'impossibilité de se réaliser,

⁵¹⁰ « *In the absence of positive motivation of either hero or plot, the fabric of narrative shows through, and the pathos of failure becomes the zero-degree of the moralised emotions, which the dynamics of affect, eros and violence once supplied to the classical narrative.* », Thomas Elsaesser, « *The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero* » [1975], *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, op. cit., p. 290. (Je traduis).

⁵¹¹ Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, op. cit., p. 55.

⁵¹² Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 288.

c'est-à-dire de réaliser la bonne équation d'actions qui amènerait à la bonne conclusion. Pensons, par exemple, à la fin terrible du western *Le Grand silence* (*Il Grande silenzio*, 1968, Sergio Corbucci) où Jean-Louis Trintignant, le cowboy solitaire et héros du film, perd son duel, échec menant au massacre du village qu'il protégeait du méchant Klaus Kinski⁵¹³. Le loser incarne la domination de l'environnement sur l'individu, la fatalité d'un système qui l'écrase, que ce soit dans *La Grande évasion*, *La Griffes du passé*, *Quand la ville dort*, *Un après-midi de chien* (*Dog Day Afternoon*, 1975, Sidney Lumet), etc.

Revenons à Humphrey Bogart, qui nous servira de guide touristique dans ce cercle de l'action comme Virgile l'était pour Dante en enfer. Pour Bogart, le monde (l'environnement) est dur. Cela se voit à son sourire particulier : derrière les lèvres qui esquissent la sympathie, la complicité ou le plaisir (tous ressentis et présentés honnêtement), il y a les dents serrées, de celui qui s'accroche, qui tient bon. Car il y a aussi du cynisme dans ce sourire, voire une part de nihilisme, de celui qui sait quelque chose que les autres ne savent pas encore. Quelle est cette difficulté que semble dire Bogart ? Sans doute un certain désespoir. Celui qu'il incarne est celui qui « se méfiait des bonnes causes. Il aimait être payé quand il prenait des risques. C'était un homme qui essayait très fort d'être méchant, parce qu'il savait qu'on se débrouille mieux comme ça dans la vie. Il échouait toujours, à cause d'une bonté innée qui devait sûrement l'écœurer. »⁵¹⁴ Une bonté innée qui est celle du schéma hollywoodien, du *happy end* intériorisé qu'il semble retenir en serrant si fort les dents.

André Bazin voit en Bogart l'acteur de la guerre et de l'après-guerre (1940-1955) – en faisant commencer sa carrière à ses premiers grands rôles, dont *La Grande évasion* – car il porte en lui « l'éminente dignité de notre pourriture »⁵¹⁵ que la seconde guerre mondiale a révélée. Il est le héros ambigu, opposé aux héros triomphants comme Gary Cooper ou Douglas Fairbanks qui représentent, nous dit Bazin, le héros parfait, « beau, fort, généreux, exprimant bien davantage l'optimisme et l'efficacité d'une civilisation que son inquiétude. »⁵¹⁶ On dit

⁵¹³ Une fin tragique qui obligea le réalisateur à tourner une fin heureuse pour le marché nord-africain, soit une tricherie pour faire croire encore à des schèmes qui ne fonctionnent plus.

⁵¹⁴ Peter Bogdanovich, « Bogis in excelsis », dans Bernard Eisenschitz, *Humphrey Bogart*, Le Terrain vague, Paris, 1967, p. 18.

⁵¹⁵ André Bazin, « Mort d'Humphrey Bogart », *art. cit.*, p. 5.

⁵¹⁶ *Id.*

souvent que Roy Earle, le héros de *La Grande évasion*, interprété par Bogey, a été le premier loser du cinéma. En effet, rien ne lui réussit : la jeune femme boiteuse qu'il veut épouser se sert de lui pour payer son opération et l'équipe qu'il monte pour le casse lui désobéit alors même qu'il ne veut pas être impliqué. Et le mal est déjà physique : son devenir-mort est signalé par différents stratagèmes comme le chien, qui le suit, fidèle comme la mort (et le surnom de Roy est *Mad Dog*), et les jeux de lumière qui montrent un Roy poursuivi par son ombre [Fig. 143]. L'ombre est la véritable nature de Roy, et son corps semble usé, marqué par des tempes grisonnantes.



Fig. 143 : *La Grande évasion* (*High Sierra*, 1941, Raoul Walsh) : Roy et son ombre

Et pourtant, il doit faire ce pour quoi il est payé, mais en tant que loser, il ne peut l'accomplir. Par exemple, chaque entrée de champ de Roy est une déception, car le passé se rappelle à lui, faisant de sa relation au cadre/monde, un échec. Il n'est pas actualisé mais rejeté. Quand il s'arrête en voiture près de la ferme où il a grandi, le fermier l'accueille aimablement (« que puis-je faire pour vous ? »⁵¹⁷), mais quand il comprend qu'il est Roy Earle, l'ex-criminel, son expression faciale signifie à Earle qu'il doit partir (« Vous êtes Roy Earle, le bandit »⁵¹⁸, sur un ton accusateur). C'est dans ces conditions, en tant qu'il ne peut s'actualiser comme héros attendu, que Earle va paradoxalement trouver sa liberté, car tout le film va s'évertuer à le rejeter. Roy veut vivre à tout prix. Le problème est donc apparemment celui du vouloir vivre, autrement dit, de la volonté, que goûtent Moe et Big Mac.

Schopenhauer fait de la volonté *la chose en soi*, une force qui régit secrètement l'Univers. Non pas une force naturelle (électricité, pesanteur), non, ça, elle les englobe toutes, mais un principe unificateur qui se trouve en toute chose. La volonté, en elle-même, ne veut rien, elle est au-delà de la Raison, espace, temps et causalité, en dehors de la motivation mais elle

⁵¹⁷ « *Is there anything I can do for you?* »

⁵¹⁸ « *You're Roy Earle, the bandit!* »

s'incarne perpétuellement en l'homme, dans le désir par exemple. C'est ce qui meut l'homme. De fait, la philosophie de Schopenhauer est pessimiste, car l'homme est prisonnier de la volonté, qui le pousse, entre autres, à se reproduire (besoin sexuel) : « Tout vouloir procède d'un besoin, c'est-à-dire d'une privation, c'est-à-dire d'une souffrance. »⁵¹⁹ écrit-il. Sa philosophie est celle d'une négation de la volonté. Le vouloir-vivre est une souffrance car le désir n'est jamais comblé, tout au plus un instant, pour se reporter sur autre chose. La vie oscille donc entre frustration (désir inassouvi) et ennui (désir assouvi mais déjà reporté sur autre chose). La volonté s'incarne dans le monde et c'est donc la question du corps qui est conjointe à celle de la volonté, par l'action, qui est l'expression de la volonté dans le monde⁵²⁰. Au cinéma, la volonté donne sens à l'action du corps. Schopenhauer fait de l'homme un être qui doit éteindre sa volonté, se renier, pour se retrouver apaisé. Un être de renoncement. L'être cinématographique schopenhauerien serait donc celui qui renoncerait. Mais le loser est justement un être qui ne renonce pas. Au contraire, il s'évertue à persévérer alors qu'il devrait cesser et prendre acte de son échec. Le loser se dépense donc sans compter, en vain, se dirigeant ainsi vers sa propre défaite, tout comme Œdipe qui, en mettant toutes ses forces à fuir son destin, ne fera que le mettre en œuvre. Le loser veut *vivre*, veut *réussir*, mais le monde le lui refuse. Ainsi, il a beau s'efforcer, il n'arrivera pas au bout de sa quête, au bout de son script (son but), qui va à l'encontre du grand script (le scénario/destin qui a écrit son échec). Quelque chose lui est interdit qui fait virer le monde représenté, sa mécanique, dans l'horreur : « Le propre du cinéma d'horreur est que la situation donnée, si elle suscite bien l'action des protagonistes, est telle que ceux-ci ne parviennent pas à la transformer. Autrement dit, le cinéma d'horreur fait du surplace, il n'avance pas. Le film d'horreur est comme le cauchemar, c'est-à-dire la répétition du même. »⁵²¹ Je dois confesser ici que je regarde souvent *U-Turn, ici commence l'enfer* (*U Turn*, 1997, Oliver Stone) quand je monte mes vidéos, sans doute parce que c'est un film dans lequel se croisent *road movie*, film d'horreur et film de loser. Son héros, Bobby Cooper (Sean Penn), est à mon sens la grandiose figure du perdant filmique, un héros tragi-comique. Cooper est bloqué à Superior, une petite

⁵¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 252.

⁵²⁰ « L'action du corps n'est que l'acte de la volonté objective, c'est-à-dire vu dans la représentation [...]. Oui, le corps entier n'est que la volonté objectivée, c'est-à-dire devenue perceptible », *ibid.*, p. 141.

⁵²¹ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p. 57. Notons au passage que c'est là que le genre de l'horreur est un genre de la modernité.

ville d'Arizona qui se transforme en antichambre de l'enfer, suite à un simple problème de durite. Il n'en sortira plus jamais, les problèmes succédant aux problèmes dans une logique de causalité dérégulée qui se matérialise devant lui sous la forme du pompiste fou et crade (Billy Bob Thornton, proche du zombie d'ailleurs) qui joue seul à Twister⁵²². Bobby Cooper avait toutes les clés pour réussir mais une faille entre lui et le monde, représentée par l'imbécile population de Superior – digne d'un film d'horreur – l'en empêche. Et cette horreur le dévore littéralement en faisant de son corps un amas de plaies sanguinolentes, de chair meurtrie : à la fin, coincé au fin fond du désert arizonien, il y laisse ses dents et deux doigts et probablement sa jambe [Fig. 144]. Le loser ne sait pas abandonner quand il le faut. Bobby Cooper, c'est celui qui n'a pas su faire demi-tour quand il fallait (le panneau *U turn* désigne l'autorisation faite au conducteur de tourner à 180° pour repartir d'où il venait). L'action, le destin et le paysage (ici le cruel désert) sont liés. Le corps en paie le prix. Avec le loser, le film ne devrait pas avoir lieu.



Fig. 144 : La fin de *U-Turn*, ici commence l'enfer (*U Turn*, 1997, Oliver Stone)

Le plus grand loser est le mort, si l'on estime que le but premier de tout être est de se maintenir en vie. Il a perdu le plus précieux, il a perdu la vie, c'est-à-dire qu'il est dans l'incapacité définitive de modifier ou rétablir la situation. C'est, en plus, au cinéma, la perte de la présence filmique. Pensons par exemple à tous ces acteurs de sitcom à rallonge dont le personnage meurt. Ils y perdent non seulement du temps filmique mais aussi leur travail et leur revenu. Reste à jouer le cadavre avant de disparaître. Et quel ennui ce doit être pour un

⁵²² Le jeu consiste en un tapis couvert de pois de couleurs différentes. Un maître de jeu tourne une flèche qui va désigner un membre (bras, jambe) et une couleur. Le but du jeu étant de se positionner sur la surface en respectant les règles (main gauche sur rouge par exemple), tout en prenant en compte de manière acrobatique les corps des autres participants. Le joueur est pris dans un ensemble très contraignant, qui plus est empêché par le corps des autres, ce qui l'oblige à se tordre jusqu'à l'impossible du démembrement, ce qui correspond bien à la situation dans laquelle se trouve Bobby Cooper.

acteur de jouer un cadavre. D'ailleurs : « C'est tout en bas de l'échelle du jeu d'acteur »⁵²³ témoigne un figurant pratiquant le « *corpse duty* », le fait de jouer un cadavre dans une série ou un film à Hollywood, un rôle en plein essor, note la journaliste de l'article, avec le succès des séries criminelles comme *Les Experts (CSI: Crime Scene Investigation, 2000-Aujourd'hui, Anthony E. Zuiker)*, *Esprits criminels (Criminal Minds, 2005-Aujourd'hui, Jeff Davis)*, *Bones (2005-Aujourd'hui, Hart Hanson)*, *New York, police judiciaire (Law and Order, 1990-2010, Dick Wolf)* ou encore *NCIS (2003-Aujourd'hui, Donald Paul Bellisario et Don McGill)*⁵²⁴. Des séries dont chaque épisode est centré sur un cadavre, ce nouveau sujet moderne. Les enquêteurs, par des moyens technologiques sans précédents, essaient de comprendre l'échec, de retracer l'histoire de la victime, pour voir où cela a échoué. Le cadavre est un loser terminal, que les séries policières décryptent pour en moquer la nullité⁵²⁵ et que les films de morts-vivants réhabilitent. Le mort-vivant est-il la seconde chance du loser ?

Le loser représente une des premières failles dans la représentation du héros triomphant qui, tout en réparant la situation en danger, semble ne pas connaître l'ennui du désir satisfait. En effet, pour Schopenhauer, l'homme est soit souffrance (nous l'avons dit, désir inachevé ou pas atteint) soit ennui qui tombe après la satisfaction du désir consommé. En terminant les films sur le baiser tant attendu entre les deux stars du film (le lecteur peut choisir à l'envie des exemples dans le très beau et intemporel générique de l'émission de Patrick Brion, *Cinéma de minuit, comme... Casablanca*), Hollywood fige la volonté dans son état d'accomplissement permanent. L'être s'est du coup lui-même accompli dans ce bonheur continu que l'on imagine perdurer après le générique de fin : « Un poème épique ou dramatique ne peut avoir qu'un sujet : une dispute, un effort, un combat dont le bonheur est le prix ; mais quant au bonheur lui-même, au bonheur accompli, jamais il ne nous en fait le

⁵²³ « *This is the bottom of the acting totem pole* », Amy Chozick, « *Working Stiffs: Playing Dead on TV Can Keep a Career on Life Support* », art. cit. (site web). Je traduis.

⁵²⁴ Chaque épisode de toutes ces séries récentes et extrêmement populaires a pour point de départ un cadavre dont le meurtre doit être élucidé.

⁵²⁵ Sous couvert d'empêcher les crimes, les enquêteurs de ces séries modernes ne se gênent pas pour commenter la bêtise du mort qui ne s'est pas assez méfié, par exemple. Notons que ces séries ont une philosophie opposée aux séries policières nées dans les années soixante-dix comme *Columbo (1968-2003, Richard Levinson et William Link)* où la victime avait un certain temps filmique avant de mourir, environ 15 minutes, permettant à l'acteur de montrer un peu l'étendue de son jeu.

tableau. À travers mille difficultés, mille périls, il conduit ses héros au but : à peine l'ont-ils atteint, vite le rideau ! Et que lui resterait-il à faire, sinon de montrer que le but même, si lumineux, et où le héros croyait trouver le bonheur, était pure duperie ; qu'après l'avoir atteint, il ne s'en est pas trouvé mieux qu'auparavant. »⁵²⁶ Une duperie qui provoque l'incrédulité très pertinente de Linus (James Stewart) lorsque Eve (Carroll Baker) lui dit, dans *La Conquête de l'Ouest*, après le baiser langoureux : « On ne m'a jamais embrassée d'une manière permanente », ce à quoi Stewart répond : « Sapristi ! Vous avez une drôle de manière de parler. Ce mot "permanent", c'est bien la première fois que je l'entends pour un baiser. »⁵²⁷

Le générique de *Cinéma de minuit* n'a pas été réactualisé depuis longtemps (l'a-t-il jamais été d'ailleurs ?). Le rétablissement de la situation initiale est définitivement compromis : à la fin de *U-Turn*, Bobby Cooper est enfin riche – bonheur accompli – mais il est plus mort que vivant : paralysé en plein désert, une balle dans le ventre et une jambe cassée, les vautours rôdent et le désert réclame sa mort. Il n'a plus qu'à attendre qu'elle vienne. La contre-utopie du héros loser, la rumeur raconte que c'est grâce à cela que Bogart put obtenir le rôle de Roy Earle dans *La Grande évasion*. Il aurait soufflé le rôle à George Raft en lui expliquant que le film pouvait ruiner sa carrière car, lui aurait-il dit, les vrais héros ne meurent pas⁵²⁸.

Cependant, quelque chose affleure tout de même à la fin de chaque film de loser. À la fin de *U-Turn*, Bobby Cooper, en morceaux, réussit, tant bien que mal, à remonter dans sa voiture, avec à ses côtés le sac rempli de centaines de milliers de dollars. Il va réussir mais sa durite explose à nouveau, le condamnant à mourir sous le soleil arizonien. Il se met alors à rire, d'un rire joyeux et communicatif. De même dans le combat perdu d'avance de la horde sauvage contre l'armée mexicaine dans le film de Peckinpah, il ne reste que la joie de celui qui n'a plus rien à perdre car il a tout perdu (le regard pétillant d'Ernest Borgnine pendant la

⁵²⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 405.

⁵²⁷ « – « *I've never been kissed permanent before.*

– *By golly, you sure use surprising words. I never heard "permanent" mixed up with a thing like a kiss before.* »

⁵²⁸ « Hal Wallis, alors producteur exécutif à la Warner, a prétendu que Raft "aurait refusé le rôle parce que le personnage mourait à la fin. Il était très superstitieux." Mais lorsque W. R. Burnett eut vent de cette théorie, son commentaire fut succinct : "Foutaises !" Sa version est que "Bogart convainquit Raft de refuser le rôle et en hérita donc", ce qui semble plus crédible », Jonathan Coe, *Humphrey Bogart. La vie comme elle va* [1991], trad. Rémy Lambrechts, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 51-52.

fusillade finale alors qu'il sait qu'ils vont tous mourir). « Ils n'ont aucune façade, il ne leur reste plus une illusion, aussi représentent-ils l'aventure désintéressée, celle dont on ne tire aucun profit, sinon la pure satisfaction de vivre encore. »⁵²⁹, dit Sam Peckinpah. Ils ont enfin renoncé, même si ce n'est que pour quelques minutes, avant d'être enfin libérés de la contrainte du cadre. Libres, comme à la fin de *La Grande évasion*, devant le cadavre de Roy :
 « – Ça veut dire quoi : un homme qui... “s’arrache” ?
 – Curieuse question ici. Ça veut dire être libre. »⁵³⁰

Arrivé à la fin de ce chapitre, il est temps de laisser Bogart, de passer à la suite (nous n'en avons pas fini avec les personnages qu'il incarne cependant). Terminons avec cet hommage d'André Bazin : « nul plus que Bogart n'a, si j'ose écrire ainsi, incarné l'immanence de la mort, son imminence aussi. Pas tant du reste de celle qu'on donne ou qu'on reçoit que du cadavre en sursis qui est en chacun de nous. »⁵³¹ Et ironie joyeuse dans le cadre de cette thèse, c'est dans *Le Bar du zombie* que vont se réfugier Bogart et Bacall, pour s'octroyer, l'espace d'un instant, un répit dans l'affolante course scriptée contre le nazisme, sans doute pour porter un toast à tous ceux qui ont su voir l'inutilité et la beauté tragique du voyage [Fig. 145].



Fig. 145 : Le Bar du zombie :
*Le Port de l'angoisse (To Have and Have Not, 1944, Howard Hawks)*⁵³²

⁵²⁹ Sam Peckinpah, cité dans Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 230.

⁵³⁰ « – *What does it mean... when a man crashes out?*

– *Crashes out? That's a funny question for you to ask now, sister. It means he's free.* »

⁵³¹ André Bazin, « Mort d'Humphrey Bogart », art. cit., p. 3.

⁵³² Serge Daney a écrit à propos de l'alcoolique que c'est « un corps qui veille à sa propre tenue, malgré le manque, le vertige, le déséquilibre. » Et entre la claudication maladroite du zombie et la démarche titubante de

3. La crise de l'action

« L'action : le plus grand hobby des Américains. »⁵³³

a. Léthargie musculaire

Deleuze définit donc le cinéma moderne comme la crise de l'image-action. La crise de l'image-action, c'est le cinéma classique qui s'essouffle et déraile. Elle est la conséquence « de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement qu'après la guerre [...]. On citerait pêle-mêle : la guerre et ses suites, le vacillement du "rêve américain" sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres. »⁵³⁴ Il la définit par cinq états qui sont la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés et la dénonciation du complot. On a déjà évoqué les personnages à interférences faibles de la situation dispersive, des personnages qui échangent leurs rôles. Les enchaînements d'actions ne sont pas pris dans une logique forte mais tenus dans une liaison affaiblie, hasardeuse. Les personnages ne semblent plus trop concernés par les événements, mais, écrit-il, « se trouvaient de moins en moins dans des situations sensori-motrices « motivantes », mais plutôt dans un état de promenade, de balade ou d'errance qui définissait des *situations optiques et sonores pures*. »⁵³⁵ Le monde se révèle faux (voir la dénonciation du complot, comme chez Alan J. Pakula) et les schèmes sensori-moteurs du cinéma classique deviennent des clichés : le cinéma de la modernité prend conscience de lui-même, se réfléchit et devient un cinéma optique et sonore pur. J'aimerais, au cours de la suite de ce chapitre et du début du chapitre IV, revenir sur les constituantes de cette crise avec l'hypothèse que les zombies seraient, peut-être, les *enfants terribles* de la crise de la modernité, par la démotivation, l'errance et le cliché.

l'homme alcoolisé à l'esprit embrumé, il n'y a parfois qu'un pas. Serge Daney, *Ciné-journal* vol. 2 / 1983-1986 [1986], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1998, p. 114.

⁵³³ « *Action! good old american action* », Sylvester Stallone dans *Tango et Cash* (*Tango and Cash*, 1989, Andrei Konchalovsky).

⁵³⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 278.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 169.

La crise de l'image-action est un ralentissement, et se retrouve à agir directement sur la démotivation du héros selon plusieurs modalités qu'énoncent Jean-Baptiste Thoret : « l'objectif est clair mais le désir de l'atteindre manque [...] l'objectif est flou et le désir tourne à vide [...] l'objectif est identifié mais se dissout en cours de route [ou encore] l'objectif est présent mais se formule trop tard »⁵³⁶. Cette perte des liens sensori-moteurs, qui sous-tend le cinéma à partir des années soixante-dix, trouve en quelque sorte, selon Deleuze, son origine dans le héros de *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954, Alfred Hitchcock), pris dans un état d'impuissance motrice, écrit-il, un état qui produit des « mouvements qui font faux, léger gauchissement des perspectives, ralentissement du temps, altération des gestes. »⁵³⁷ Des termes et des états qui résonnent étonnamment avec l'émergence radicale des zombies postmodernes au cinéma, comme si le cinéma était tout entier un cinéma fantastique et d'horreur. Une configuration qui met, par exemple, à mal le parlant du cinéma parlant et qui rapproche le héros d'un être muré et coupé du monde : on pense, par exemple, à Frank Mansfield, le héros grande gueule de *Cockfighter* (Monte Hellman, 1974), interprété par Warren Oates, qui décide du jour au lendemain, suite à la défaite de son coq de combat dans une compétition clandestine, de ne plus parler jusqu'à ce qu'il ait gagné le championnat (une façon de s'abstraire du monde pour mieux y revenir). Hellman met en scène une « Amérique profonde, et pas uniquement au sens social du terme, où seuls les combats de coqs réveillent momentanément ce ventre profond du sommeil, espace à deux doigts de l'immobilisme et qui vit au rythme d'un temps ralenti. »⁵³⁸ De son côté, Robert Smithson écrit, à peu près à la même époque où émerge le nouvel Hollywood, sur le caractère entropique qui contamine les monuments de la nouvelle sculpture, privilégiant le vide, le monumental et la forme sur le contenu : « Le problème de la "forme par rapport au contenu", par exemple, aboutit à une dialectique illusoire qui donne lieu dans le meilleur des cas à des réactions de caractère formaliste à l'encontre du contenu. La réaction fait suite à l'action, jusqu'à ce que l'artiste finisse par "se fatiguer" et s'installe dans une inaction monumentale. Le syndrome action-réaction n'est que le résidu de ce que Marshall McLuhan appelle le caractère hypnotique d'un mécanisme. Selon lui, à la panne

⁵³⁶ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 275-276.

⁵³⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 287.

⁵³⁸ Gilles Laprévotte, « Au point mort du monde », dans Charles Tatum, Jr, *Monte Hellman*, Éditions Yellow Now/Festival d'Amiens, Crisnée, 1988, p. 72.

mécanique a succédé l'engourdissement ou la léthargie électrique. »⁵³⁹ Il y voit une sculpture figée, construite contre la durée, évacuant passé et avenir, réduction du temps qui enlève, selon lui, tout rapport au faire, à l'action en art. Une sculpture inspirée par l'immobile, le fade et l'insipide, qui transpire de l'urbanisme et de l'architecture modernes occidentaux (grands magasins, drugstores, banlieues, dit-il), un désert urbain qui est pour ces artistes une « "Cité du Futur" faite de structures et de surfaces frappées de nullité [où] l'état de léthargie est glorifié au plus haut point »⁵⁴⁰. Cette esthétique de l'entropie ressurgit au même moment au cinéma, moins comme une glorification que comme une contamination. La léthargie : en effet, la plupart des personnages de *road movie* ont un objectif à atteindre, donc une motivation claire. Mais ils se perdent en route et la motivation tombe à plat : c'est la beauté et la tragédie du genre. Lassitude, c'est par exemple la course-poursuite au ralenti de Pat Garrett après Billy the Kid chez Peckinpah : Garrett qui fait des pauses, prend des chemins détournés, pour arriver à l'état de loque. « Tu es mort à l'intérieur », lui dit sa femme. Car il ne veut pas tuer Billy mais le corps politique et social le lui demande (il est devenu sheriff). C'est aussi Billy qui fuit jusqu'à la frontière pour finalement, une fois arrivé, faire demi-tour. Ou encore la course vers Washington, défi que se lancent les personnages de *Macadam à deux voies*, qui ne verra jamais son terme, par délitement des envies : GTO (Warren Oates) s'arrête pour prendre des autostoppeurs en route, *The Driver* (James Taylor) vient aider GTO, contrôlé par la police. Puis, ils échangent leur voiture, s'inscrivent dans d'autres courses, font demi-tour, etc. Tourner à vide devient une forme de contestation face à l'horreur de la routine prévue par le système qui les attend au tournant. On pense encore à Lightfoot (Jeff Bridges), dans *Le Canardeur* (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974, Michael Cimino), qui atteint son but, le butin, mais à demi-mort, porté et conduit par Clint Eastwood. « Ce que les héros apportent à de tels films [ceux des années soixante-dix] est un sentiment presque physique de l'action sans aucune conséquence, d'inutilité et de nullité : des positions qui ne sont pas seulement interprétables psychologiquement, mais parlent d'une remise en cause radicale des valeurs américaines que sont l'ambition, la prévoyance, l'impulsion, des valeurs bien cachées car

⁵³⁹ Robert Smithson, « L'Entropie et les nouveaux monuments » [1966], *Le Paysage entropique 1960/1973*, *op. cit.*, p. 163. « L'Entropie et les nouveaux monuments » est publié en 1966 tandis que *Bonnie et Clyde* d'Arthur Penn qui, selon Jean-Baptiste Thoret, ouvre le nouvel Hollywood sort dans les salles en 1967.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

elles sont le fondement souterrain de l'architecture du cinéma classique hollywoodien qui privilégie l'action. »⁵⁴¹

Cette lassitude est un renoncement proche de celui que recommande Schopenhauer, que nous avons abordé avec la figure du loser, celui qui ne renonce pas, ou trop tard. C'est la troisième proposition, la seule « viable », qu'il nomme l'ascétisme, la négation parfaite du vouloir-vivre, la non-volonté : « C'est la mort par inanition, volontairement acceptée sous l'inspiration d'un ascétisme poussé à ses dernières limites [...]. Il est pourtant probable que la négation complète du vouloir peut atteindre à un degré tel, que la volonté nécessaire pour entretenir la végétation du corps, au moyen de l'alimentation, fasse elle-même défaut. Bien loin de se donner la mort sous l'influence du vouloir-vivre, un ascète de cette sorte, aussi parfaitement résigné, ne cesse de vivre que parce qu'il a complètement cessé de vouloir. »⁵⁴²

L'ascétisme, c'est refuser le désir, et tout ce qui peut faire avancer. Mais que serait un héros qui renonce, si ce n'est celui qui met en échec le récit. Car renoncer, c'est renoncer à aller à la fin du film. On trouve un élément de réponse dans le cinéma hellmanien, où les personnages semblent totalement répondre à la philosophie schopenhaurienne de l'ascétisme.

b. Renoncer à aller à la fin du film

« Si mes personnages ont une qualité [...], c'est celle d'être vivants. »⁵⁴³ C'est certainement vrai du point de vue biologique car pour tout le reste, les héros de Monte Hellman semblent déjà morts, surtout socialement. Dans *Macadam à deux voies*, les personnages semblent au-delà de l'état de choc, du traumatisme, de l'amnésie. Ce sont déjà des vestiges de l'humanité, ce qui est peu étonnant quand on sait que Monte Hellman est passionné par le théâtre de Samuel Beckett (en 1957, il a mis en scène, à sa façon⁵⁴⁴, *En attendant Godot*). Dans

⁵⁴¹ « *What the heroes bring to such films is an almost physical sense of inconsequential action, of pointlessness and uselessness: stances which are not only interpretable psychologically, but speak of a radical scepticism about American virtues of ambition, vision, drive: themselves the unacknowledged, because firmly underpinning architecture of the classical Hollywood action genres.* », Thomas Elsaesser, « *The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero* » [1975], *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, op. cit., p. 282. (Je traduis).

⁵⁴² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 502.

⁵⁴³ Monte Hellman, dans Charles Tatum, Jr, *Monte Hellman*, op. cit., p. 61.

⁵⁴⁴ « Avec ma troupe, je monte *En attendant Godot*, de Beckett, mais comme un western : Pozzo est un cowboy du Texas et Lucky, un Indien. C'est un gros succès et un beau scandale. », Monte Hellman, « Mes dates clés par

Macadam à deux voies, les personnages ont reporté toute leur attention et intérêt sur les voitures au point de se détacher des relations aux autres. Et ce qui permet d'identifier les personnages, de leur donner une identité, comme les noms, les prénoms, est absent : le générique s'ouvre, et on lit, à côté du nom des acteurs, que les personnages sont définis par leur fonction, du moins, leur rôle à jouer : « James Taylor est le conducteur, Warren Oates est GTO [référence au modèle de sa voiture], Laurie Bird est la fille, Dennis Wilson est le mécanicien »⁵⁴⁵, des rôles, des fonctions qui n'aboutiront pas (pas plus que la course programmée). Souvent filmés de loin, à distance et sans focalisation particulière, les personnages semblent placés dans le décor comme des accessoires, un peu comme l'arbre d'*En attendant Godot*, unique et froide indication spatiale pour la mise en scène (dire qu'il n'y qu'un arbre, c'est dire que tout le reste a disparu). Les personnages du film ne brillent pas beaucoup plus que les voitures ou le désert qui les entourent. Ils sont souvent noyés dans le décor, disséminés au second, voire au dernier plan, sensation qui est accentuée par la durée des plans fixes où les personnages ne bougent pas beaucoup [Fig. 146]. Corps à peine mobiles, visages inexpressifs. Les dialogues et les comportements sont hiératiques, réduits au minimum, ne tournent qu'autour de la mécanique des voitures, des conversations remplies de jargon technique qui deviennent un langage absurde et irréel, comme si les personnages étaient victimes d'un dérèglement du langage : « Les dialogues finissent par devenir la bande-son du film. Ils ne servent pas à faire avancer l'histoire. »⁵⁴⁶, met en garde le réalisateur. Les personnages de *Macadam à deux voies*, et tous les personnages de *road movies*, en tâtonnant dans le décor, cherchent des chemins détournés, de traverse, et semblent tout faire pour ne pas arriver, car, ce qu'amène la pensée de la modernité, c'est qu'il n'y a peut-être plus d'arrivée.

Monte Hellman », publié le 15 juin 2005 sur le site *Libération.fr*, consulté à l'adresse :

< <http://next.liberation.fr/cinema/0101532840-mes-dates-cles-par-monte-hellman> >. On retrouve cette tension beckettienne dans ses deux westerns produits par Roger Corman : *L'Ouragan de la vengeance* (*Ride with the Whirlwind*, 1965) et *The Shooting/La Mort tragique de Leland Drum* (*The Shooting*, 1966).

⁵⁴⁵ « *James Taylor is The Driver, Warren Oates is GTO, Laurie Bird is The Girl, Dennis Wilson is The Mechanic* ».

⁵⁴⁶ Monte Hellman, dans le documentaire *On the Road Again: Two-Lane Blacktop Revisited* (2007, Gabriel Cowan et John Suits). Déjà Hitchcock disait que « Le dialogue doit être un bruit parmi les autres », Alfred Hitchcock dans François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* [1966], Ramsay, Paris, 1983, p. 183.



Fig. 146 : Les corps-objets de *Macadam à deux voies* (*Two-Lane Blacktop*, 1971, Monte Hellman)

De fait, c'est « Le vertige du trop [ou] celui du rien »⁵⁴⁷. GTO est le personnage qui parle le plus. Mais c'est un débit de parole qui détruit la parole à force de trop parler. Un verbiage vertigineux. Son passe-temps : raconter sa vie aux autostoppeurs qu'il fait monter dans le véhicule. Mais à chaque fois, c'est une histoire différente. Comment démêler le vrai du faux ? On ne le saura jamais et cela n'a pas d'importance. D'Antonioni à Hellman, en passant par Beckett ou Ionesco, la communication semble être la première annonce d'un dérèglement irréversible, d'une apocalypse. Le mutisme des personnages dans la Chevy '55 et le « blabla » incessant de GTO, sont deux manières de tuer la parole et la pensée, de prendre acte de la nullité du monde, de fuir le monde, les pensées et la mémoire. Encore tourner à vide. GTO agit comme un miroir, il renvoie à chaque autostoppeur sa propre image, une image qu'il absorbe car il est une coquille vide [Fig. 147]. Qu'il se fasse passer pour un bon fils qui va aider sa mère, ou bien un organisateur de course, cette verbosité suppose la désintégration totale de sa personnalité (mais peut-être que parmi tous les faux, se cache le vrai ? Un trauma ?). Le langage ressemble à un embrayage grippé, une paralysie qui révèle une « absence de vie intérieure »⁵⁴⁸, pour reprendre les termes de Ionesco, chez qui l'incommunicabilité du monde moderne emporte la civilisation dans sa chute.

⁵⁴⁷ Georges Didi-Huberman, « L'Image brûle », *Art press* spécial n° 25, « Images et religions du Livre », octobre 2004, p. 69. Il parle ici des deux moyens de détruire une image, soit en la brûlant, soit en la noyant parmi d'autres images.

⁵⁴⁸ Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes* [1962], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2006, p. 249.



Fig. 147 : *Macadam à deux voies* (*Two-Lane Blacktop*, 1971, Monte Hellman) :
Le champ/contrechamp où le personnage/miroir cache le vide (GTO)

Tourner à vide, tourner en rond dans le cinéma américain (Hellman, Sarafian, Peckinpah, Cimino, Coppola), signale aussi la fin de l'Histoire, sous la forme spécifiquement américaine de la ligne droite de la conquête de l'Ouest, déjà si souvent évoquée au cours de cette thèse. Contre la ligne droite vers l'horizon, exacerbée par la ligne de fuite à perte de vue des grandes autoroutes américaines, les détours, la boucle, les allers-retours. Fuir la course, se laisser distraire par des stimuli qui détournent du projet, c'est une façon d'imposer le présent et de se perdre dans le paysage : « bouger : c'est ne pas avancer, semble dire Monte Hellman »⁵⁴⁹. Prendre des chemins de traverse, c'est renoncer à aller au bout du film. Dans *Macadam à deux voies*, le film n'arrivera jamais à la fin, ce qui coûtera sa carrière à Hellman : on l'a déjà décrit, la pellicule prend feu laissant la narration en plan, l'histoire inachevée. De même, dans *Apocalypse Now*, Willard (Martin Sheen), arrivé au terme de son *road movie* – où la route prend la forme d'un fleuve –, entre dans un véritable enfer de Dante, lieu et mémoire de la mort, réminiscence de tous les autres tués dans la conquête de l'Ouest et au-delà (du Vietnam à la Lune), parmi les revenants commandés par l'alter ego de Willard, le colonel Kurtz (Marlon Brando), un Brando qui déclame avant de mourir, les tripes à l'air, le sang s'écoulant chaudement de son corps, « L'horreur, l'horreur ». Une proclamation qui marque la fin du *road movie* : l'horreur est partout, dedans comme dehors. Pour Edgar Morin, le cinéma de cette époque marque ainsi le passage d'une *mythologie* du bonheur (celle du « vieux cinéma ») à la *problématique* du bonheur, avec l'apparition des héros torturés, névrosés, malheureux, révoltés, perdants, tels que les incarnent Brando, Dean ou Newman : « Ce n'est pas un mal extérieur qui le menace, ce n'est pas un ennemi reconnaissable, un traître, un méchant. Le mal est à l'intérieur, il est dans la contradiction

⁵⁴⁹ Charles Tatum, Jr, *Monte Hellman, op. cit.*, p. 60.

vécue, l'impuissance, l'aspiration, la recherche errante. »⁵⁵⁰ Signe de ce dysfonctionnement interne, de ce mal intérieur, même la digestion commence à ne plus fonctionner : dans *Macadam à deux voies*, Warren Oates commande directement son cheeseburger avec un Alka-Seltzer.

c. Le sublime, la terreur et l'homme tétanisé : le vide intérieur



Fig. 148 : Karim Charredib, *La Fenêtre*, 2009, diptyque polaroïd, 2 x (8,8 x 10,7 cm)

La Fenêtre est un diptyque photographique polaroïd que j'ai réalisé en 2009 [Fig. 148]. Dans la première image, un être regarde par une fenêtre. Ce zombie est caché dans l'ombre mais sa silhouette se détache grâce à la lumière passant par la fenêtre. Le cadre de la fenêtre découpe une ouverture dans la solitude de la partie sombre du clair-obscur. Le clair-obscur est célébré par Le Caravage qui en fait une métaphysique : chez lui, le monde est plongé dans l'obscurité que la lumière de Dieu vient éclairer. Le monde est, pour le peintre, un monde profane, sombre et perdu. Ici, le clair-obscur accentue la tristesse de la fin de l'après-midi, de l'enfermement qui tiraille l'acédieux. La seconde photographie est un déplacement du point de vue au niveau vers le regard du personnage. Focalisation du point de vue qui montre ce qu'il voit : une ligne d'horizon. Un ciel couvert, un horizon dégagé, des habitations au loin.

⁵⁵⁰ Edgar Morin, *Les Stars*, op. cit., p. 184.

La distance entre le sujet et l'objet sépare le mort du monde des vivants. Au loin, l'humanité, les immeubles. L'observateur est en état de stase dans l'ombre de l'univers domestique. Le diptyque prend la forme d'un montage cinématographique avec un sens de lecture, une temporalité, plutôt qu'une juxtaposition de deux images parallèles, qui formerait un tout (comme dans le retable qui forme souvent un espace cohérent, ce qui va amener à une unification de l'espace représentatif, la *pala*)⁵⁵¹. Si la deuxième photographie est une focalisation du point de vue du personnage représenté, la prise de vue est légèrement décentrée afin de ne pas totalement se fondre avec le regard du zombie. Ainsi, on peut voir, sur le bord gauche de l'image, un bout du visage, ce qui permet de faire un raccord avec l'image précédente. Le raccord est nécessaire car le montage, le changement de point de vue, est brutal. Ce changement est une oblique, qui vient casser la représentation de la première photographie, pour faire une sorte de respiration en se plongeant dans l'ouverture de la fenêtre, dans cet espace ouvert et profond⁵⁵². Décloisonné. Ainsi, on voit ce qui semble attirer le regard du zombie par la presque coïncidence du point de vue du zombie et de l'appareil photo.

Le diptyque fait référence au tableau de Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, voire en est une réactualisation, mais fait également aussi bien référence à *La Fenêtre de l'atelier* (1805-1806) qu'au *Moine au bord de la mer* (1808-1810). Comme dans le tableau de Friedrich, le personnage est une figure de l'isolement : le voyageur du tableau de Friedrich est en dehors de ce qu'il observe, comme en dehors du monde, du haut de son piédestal de pierre, au dessus de la mer de nuage, tout en haut du monde, c'est peut-être aussi simplement une projection mentale, l'être perdu dans son imagination. À propos des personnages de dos chez Friedrich, Olivier Schefer se demande : « Peut-être ont-ils les yeux fermés et rêvent-ils ? Peut-être encore se sont-ils levés, nuitamment, comme des somnambules, pour se perdre là, hébétés. »⁵⁵³

⁵⁵¹ Les deux polaroids sont plus proches en ce sens de la prédelle, qui narre souvent la vie du Christ en de petites cases successives. La prédelle est vue comme le précurseur de la bande dessinée car elle impose un découpage et oblige un sens de lecture.

⁵⁵² La profondeur est rendue par le ciel couvert, dont les nuages tracent une ligne et servent de marqueurs pour ressentir la distance.

⁵⁵³ Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, op. cit., p. 54.

Souvent, dans mes vidéos, les personnages regardent, contemplant. Dans *A Wonder Wheel (Storm Remix)*, l'héroïne erre dans Coney Island, s'arrête, regarde à droite à gauche, fixant son attention puis repartant avant d'être saisie par une tempête s'approchant du parc d'attractions. Dans un plan, le corps, droit, pétrifié, contemple la majesté du cataclysme à venir, tout comme dans *Death Valley*, où le personnage a le regard détourné de la route par une petite tornade qui se constitue dans le désert du Nevada. Dans *Dialogues*, c'est à travers le pare-brise, comme une échappée, que les personnages regardent et dans le diptyque *La Fenêtre*, c'est à travers la fenêtre. Enfin, dans *The Ballad of Frank Poole*, le personnage contemple à travers la vitre de son casque tandis que dans *They Laugh*, les rires sont comme une excuse pour regarder le ciel, le paysage, etc. De fait, mes personnages n'agissent pas beaucoup et l'on regarde souvent des gens qui contemplant.



Fig. 149 : Karim Charredib, *A Wonder Wheel (Storm Remix)*, 2011, vidéo HD, couleur, son, env. 7 min.



Fig. 150 : Karim Charredib, *Hello America* (travail en cours)



Fig. 151 : Karim Charredib, *They Laugh*, 2011, vidéo HD, couleur, son, env. 6 mn.

« Comment se déprogrammer, c'est l'enjeu des *road-movies* contemporains depuis *La Mort aux trousses* »⁵⁵⁴. Et dans le cinéma américain, les personnages vont commencer à s'arrêter,

⁵⁵⁴ Bernard Benoliel, « Le *Road movie*, un genre toujours en mouvement », *art. cit.* (site web).

comme le dit Deleuze, à se mettre sur le bas-côté de la route et passer du mode acteur, actant, à celui de spectateur. Les personnages vont se mettre à tomber dans la béatitude de la contemplation. Dans *La Grande évasion*, Roy Earle est usé par la prison, ses tempes en sont grisonnantes, on l'a dit. À sa sortie de prison, Roy veut vérifier que les arbres sont encore là, que l'herbe est encore verte. Il se promène dans un parc et semble voir le monde comme pour la première fois, c'est-à-dire qu'il voit les choses pour ce qu'elles sont. La chose en soi, sans passé, ni avenir, mais *là*, jetée dans le monde, un monde que son passé, via un journal titrant sur sa relâche, vient perturber. Roy, comme héros du film, est ainsi enchaîné à son devenir programmatique. Il est énoncé par celui qui le reçoit à sa sortie de prison pour lui annoncer qu'il doit braquer une banque pour son patron : « *He calls the tune and you dance to it* »⁵⁵⁵, rapport mécanique et programmatique à la mélodie, auquel Roy Earle répond immédiatement par des claques. C'est la crainte d'un devenir « automate », c'est-à-dire contraint et manipulé par un environnement, une damnation et une malédiction d'un scénario écrit pour lui. Face à cette situation qui le tient dans un état de souffrance (il ne peut pas ne pas faire le casse qu'on lui propose), Earle y échappe momentanément par la contemplation, qui modifie sa relation au cadre et donc, au monde. Il n'y est plus rejeté mais actualisé, reconnu comme un sujet pur. On a cité sa balade dès la sortie de prison, mais la séquence magistrale se situe plus tard, quand elle n'est pas attendue. Une trouée qui est une évasion momentanée qui m'a inspiré pour *La Fenêtre*. La contemplation est une forme de plaisir esthétique et, ainsi, Roy est celui qui s'émerveille en regardant les étoiles, où le paysage de la Sierra. Il est celui qui tourne le dos pour prendre le temps de regarder, comme dans la séquence où il s'arrête dans une station-service en bordure du désert pour faire le plein [Fig. 152], figure littérale du révolté face à la narration (symbolisée par la route qu'il doit reprendre) en ce que « Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. »⁵⁵⁶ Alors que le pompiste s'affaire sur sa voiture donc, Bogart se retourne. Là, la Sierra s'offre à lui dans son immensité. Un léger travelling avant sur lui exprime la sensation de sublime qui l'atteint, et qui, d'un coup, fait tout disparaître. « Nous nommons *sublime* ce qui est *absolument grand*. »⁵⁵⁷, écrit Kant, car le sublime est une

⁵⁵⁵ « Tu bosses pour lui. Tu vas obéir ». Je préfère garder dans le texte la version originale dont la traduction française annule la dimension poétique de la métaphore musicale.

⁵⁵⁶ Albert Camus, *L'Homme révolté* [1951], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2003, p. 28.

⁵⁵⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alain Renaut, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 2000, p. 229. « [...] *ce qui est grand au-delà de toute comparaison*. » précise-t-il.

impossibilité, impossibilité pour l'imagination de saisir le sublime⁵⁵⁸. L'objet est impensable dans sa totalité et, pour Kant, l'âme est transcendée, élevée par le sublime, laissant le corps ici-bas. Le sublime est étymologiquement une élévation (du latin *sublimis* : « qui va vers le haut »), et l'âme sublimée, purifiée, est ainsi transportée. Ce qui nous intéresse dans cette thèse, et ce que je cherche à représenter dans les figures qui subissent le sublime, c'est qu'il ne reste que les corps tétanisés, paralysés par l'entière de ce qui s'offre à ceux qui contemplent, le temps de quelques secondes. Burke décrit cet état comme « étonnement (*astonishment*), un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelques degrés d'horreur. L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. »⁵⁵⁹ De même, le sublime est, pour Kant, un plaisir qui ne surgit que de manière indirecte, en négatif, le sentiment que le corps s'arrête, cesse, pour un temps, de vivre⁵⁶⁰. C'est ce court moment du suspens des forces vitales qui m'intéresse, un moment qui permet une échappée et un autre rapport au monde. La contemplation est, pour Schopenhauer, un des moyens d'échapper, au moins pour un temps, à la volonté par un suspens, une amnésie : « la contemplation pure, c'est le ravissement de l'intuition, c'est la confusion du sujet et de l'objet, c'est l'oubli de toute individualité, c'est la suppression de cette connaissance qui obéit au principe de raison et qui ne conçoit que des relations ; c'est le moment où une seule et identique transformation fait de la chose particulière contemplée l'idée de son espèce, de l'individu connaissant, le pur sujet d'une connaissance affranchie de la volonté [...]. Cet affranchissement de la connaissance nous soustrait à ce trouble d'une manière aussi parfaite, aussi complète que le

⁵⁵⁸ « Ainsi la nature est-elle sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition véhicule avec elle l'idée de son infinité. Et cela ne peut se produire qu'à travers la manière dont même l'effort le plus grand de notre imagination dans l'évaluation de la grandeur d'un objet s'avère insuffisant. », *ibid.*, p. 237. « La *qualité* du sentiment du sublime réside donc en ceci qu'il s'agit d'un sentiment de déplaisir portant sur le pouvoir esthétique de juger d'un objet – déplaisir qui y est toutefois en même temps représenté comme répondant à une fin ; ce qui est possible parce que l'impuissance propre du sujet fait surgir la conscience d'un pouvoir illimité du même sujet et que l'esprit ne peut juger et apprécier esthétiquement ce pouvoir illimité que par son impuissance. » (p. 241).

⁵⁵⁹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], trad. Baldine Saint Girons, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, 1990, p. 97.

⁵⁶⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 226.

sommeil et le songe »⁵⁶¹. Schopenhauer en fait donc une des possibilités pour échapper, temporairement, à la volonté qui nous enchaîne. Temporairement : c'est pourquoi le plaisir esthétique n'est pas la solution, car son effet ne dure pas. Et si on le prolonge, le sentiment vire à l'ennui (la volonté est de retour et trépigne, écrit Schopenhauer). C'est pourquoi les moments de contemplation sont précieux au cinéma, ce sont des percées dans la narration, des respirations, avant que le récit ne reprenne sa course.



Fig. 152 : *La Grande évasion* : L'homme devant l'horizon de sa mort à venir

Cette paralysie, ce moment de suspens, du sublime traverse le cinéma, notamment dans le genre *road movie* comme *2001, l'odyssée de l'espace*, ce *road movie* spatial dont nous avons dit que *The Ballad of Frank Poole* se présente comme une scène coupée, hors-champ (qu'est-il arrivé à Frank Poole pendant que Dave va « au-delà de l'infini » ?). La forme prédominante de cette période hollywoodienne est l'errance qui permet de marquer un arrêt, le temps de relire l'Amérique, en tout cas de faire à son sujet un constat historique en mettant l'accent sur les sans-voix, les laissés pour compte au bord de la route, tout en rendant hommage au mythe américain (le western). Une errance et une fuite dans les grands espaces, l'envie de s'isoler : « Se suffire à soi-même, n'avoir donc pas besoin de la société, sans toutefois être insociable, c'est-à-dire la fuir, est un comportement qui s'approche du sublime, comme c'est le cas de tout dépassement qui arrache à des besoins. »⁵⁶² Une façon d'échapper, de donner l'impression d'échapper, à la narration. C'est le passage de la forme active à une forme contemplative, celle de la balade, constate Deleuze. Moins agir que regarder, constater,

⁵⁶¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 253-255.

⁵⁶² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 259.

admirer, se perdre dans le paysage comme dans la conscience. Ce n'est pas pour rien que le *road movie* trouve ses multiples origines dans *Sur la route* de Jack Kerouac mais aussi, comme le *land art*, dans les photographies de Walker Evans pour le programme *Farm Security Administration*⁵⁶³, dont nous avons parlé dans le chapitre II, ce programme lancé par Roosevelt (Evans voyageait en voiture pour prendre ses photographies de motels, de stations-service, de fermiers) qui témoigne, par l'image, des conditions de vie de ceux qui ont beaucoup perdus, et qui vivent si loin qu'il faut les documenter par des images. Le personnage de *road movie* ne peut que constater à travers son pare-brise l'état du pays dont la tristesse des paysages désertiques est la seule parole, comme dans *Macadam à deux voies*, *Zabriskie Point* (1970, Michelangelo Antonioni) ou *Easy Rider* par exemple. En plein désert de la Death Valley, l'héroïne de *Zabriskie Point* se mure dans son espace intérieur inaccessible pour imaginer l'explosion magistrale de la maison qui renferme le mal (le projet immobilier). De même dans le désert urbain, comme dans un film qui me tient à cœur, *Collatéral* (*Collateral*, 2004, Michael Mann), où l'irruption du sublime prend la forme, dans une séquence, d'un coyote, irruption du sauvage dans la civilisation. Le sublime coyote agit comme un révélateur dans sa sauvagerie (grandeur du *wilderness*) en détresse (misérabilisme du charognard dont le territoire est devenu celui pitoyable de la banlieue suburbaine qui s'étend), révélateur de la sauvagerie urbaine aussi. Celle-ci permet l'identification de Vincent (Tom Cruise) au coyote, identification que l'on retrouve dans la couleur de cheveux de ce dernier, des cheveux gris argentés qui renvoient au pelage du coyote. Schiller fait du sublime pathétique une compassion, identification avec « une nature souffrante en lutte avec une force nuisible. »⁵⁶⁴ Une douleur de l'animal dépossédé de son territoire, humilié car dépendant (il mange dans les poubelles), révélatrice de l'inutilité du trajet, et surtout d'un état d'inertie permanent dans lequel sont pris les habitants de la ville : Max (Jamie Foxx) qui se perd dans son rêve de carte postale pour supporter la routine de son métier, Annie (Jada Pinkett Smith) qui est absorbée par son travail, ne pense qu'à ça au point de passer ses nuits au bureau et Vincent, le tueur, qui s'est condamné à vivre sans contact humain (il tue tous ceux qu'il rencontre, même ceux qu'il apprécie, comme le trompettiste). Dans la séquence, l'irruption

⁵⁶³ De 1935 à 1938, de nombreux photographes – dont Evans – sont appelés par le gouvernement pour créer une documentation sur les conditions de vie rurales pendant la Grande Dépression.

⁵⁶⁴ Agnès Lontrade, *Le Plaisir esthétique. Naissance d'une notion*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », Paris, 2004, p. 102.

du coyote rend les personnages ahuris, K.O. Le regard dans le vide, Max, le chauffeur de taxi, redémarre mais il est ailleurs, avec à l'arrière un Vincent ahuri : sa tête se balance légèrement au rythme des amortisseurs sur la route comme si son corps, d'un coup vidé, sans force, était abandonné par son esprit parti s'élever et n'était plus qu'un pantin désarticulé porté par les forces, tensions et vitesses extérieures. À ce moment du film, plus rien n'a d'importance car la volonté est annihilée [Fig. 153a]. Le coyote a sorti Vincent de la vacuité de son quotidien de tueur et, paradoxalement, ce dernier est comme coupé du monde, « court-circuité ». Pour Kant, on l'a vu, une des facultés du sublime permet à l'âme de se sentir supérieure au corps, dans la souffrance transcendée de ce dernier, de sa faiblesse. Le corps de Vincent, comme de Roy, devient une simple présence. Un être idiot. Idiotie non pas comme « un manque d'intelligence, de bon sens »⁵⁶⁵, comme le définit le dictionnaire, mais comme « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique, dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir. »⁵⁶⁶ C'est la présence, pure dirons-nous, d'un être qui, d'un coup, méconnaît le passé (ce qu'il a fait, ce qu'il a été) et l'avenir (la projection), il est étant : « L'étant est saisi en son être comme "présence", c'est-à-dire qu'il est compris par rapport à un mode temporel déterminé, le "présent" »⁵⁶⁷. Cette force de présentification est celle que nous avons déjà évoquée comme unique qualité par défaut du zombie. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le mode d'être au monde du zombie : « Les *zombi* sont des personnes dont le décès a été dûment constaté, qui ont été ensevelies au vu et au su de tous, et que l'on retrouve quelques années plus tard chez un boko dans un état voisin de l'idiotie. »⁵⁶⁸ Bien sûr Métraux parle de l'idiotie comme réduction des facultés cognitives mais, de fait, c'est aussi comme cet être qui n'est pas, réduit à un simple étant. La perte de contrôle de la raison sur le corps, le corps abandonné à lui-même, tellement présentifié et chosifié qu'il est libéré du temps, et, pour un instant, allégé de tout ce qui peut le tirailler. C'est bien le jeu qu'a choisi Tom Cruise

⁵⁶⁵ Dictionnaire Larousse, p. 527.

⁵⁶⁶ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 42.

⁵⁶⁷ Martin Heidegger, *Être et Temps* [1927], trad. Emmanuel Martineau, Authentica, Paris, 1985, p. 37.

⁵⁶⁸ Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, op. cit., p. 249.

pour signifier le sublime, celui du pantin désarticulé, c'est-à-dire sans conscience. Cette expression du corps comme abandonné par la conscience, en suspens, est aussi celle du mort à venir car le coyote annonce la séquence finale, le devenir-cadavre de Vincent, qui reprendra la même expression. Au corps assis dans le taxi, le regard dans le vide, d'un Vincent encore bien vivant, répond, environ une demi-heure plus tard, le corps assis de Vincent dans la rame de métro, le regard dans le vide, tué par Max, victime de cette « attirance fatale »⁵⁶⁹ qu'est le sublime [Fig. 153b].

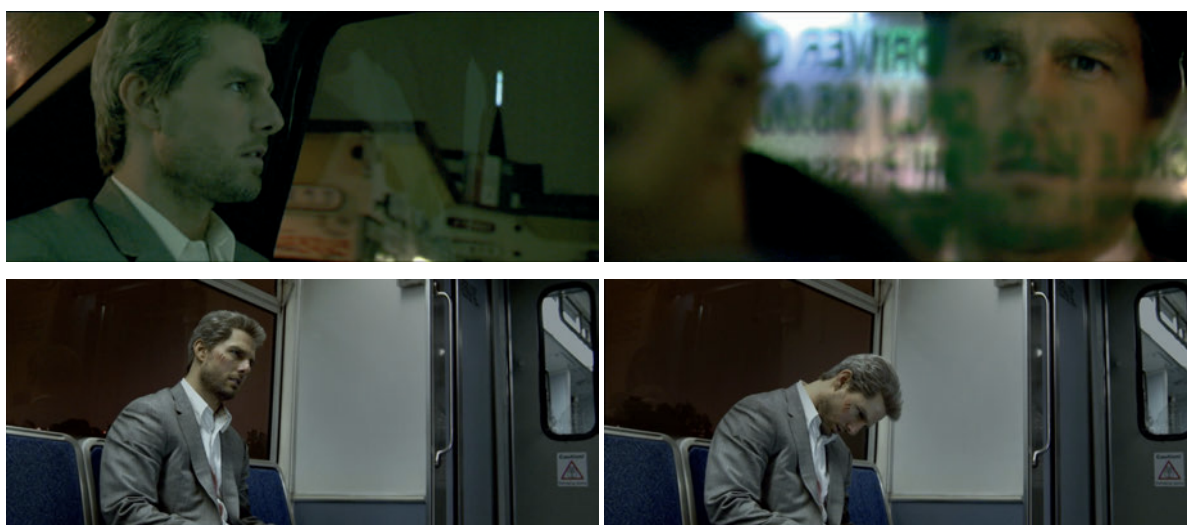


Fig. 153a et b : *Collatéral* (*Collateral*, 2004, Michael Mann) : Le sublime puis la mort

Burke constate ainsi que le sublime est un plaisir négatif opposé au plaisir positif de la beauté. Car le sublime est aussi lié à la crainte, qu'il distingue de la peur, en ce que la peur présente un danger réel et la crainte un danger seulement éventuel. La crainte est un des principes essentiels du sublime. Et la crainte, c'est la crainte de la mort. Cela ne peut être qu'elle, tant qu'elle n'est pas immédiate, et que nous n'y sommes pas actuellement exposés précise-t-il. Tout se joue dans la distance entre le spectateur et l'objet sublime, comme nous l'avons dit plus haut. Trop près, la peur l'emporte sur le sublime. Au cinéma, le champ/contrechamp permet la juste distance qui empêche le sujet, l'âme, d'être trop submergée et terrorisée, car elle s'interpose entre le sujet et le paysage. Dans *La Grande évasion*, quand il regarde le sommet de la Sierra à la bonne distance (« de loin mais pas

⁵⁶⁹ Raffaele Milani, *Esthétique du paysage. Art et contemplation* [2001], trad. Gilles Tiberghien, Actes Sud, Arles, 2005, p. 127.

trop »), Roy contemple sa mort (il mourra là-bas à la fin du film) [Fig. 152]. Faire face à sa mort annoncée et sublimée, c'est l'expression de la vacuité de tout acte puisque la mort vient clore toute réalisation et tout bonheur. L'homme et le paysage sont ainsi liés par le sublime qui renverse toutes les valeurs, au point que l'échec peut être le plus héroïque des événements⁵⁷⁰. Mais la crainte de la mort, qu'identifie Burke, semble aussi le moyen de la transcender, de l'annihiler dans l'identification. L'individu s'évapore dans le monde, ne fait plus qu'un avec la nature. Sa mort est ainsi contrecarrée en quelque sorte : « Or l'homme, c'est la nature, la nature arrivée au plus haut degré de la conscience de soi-même ; si donc la nature n'est que l'aspect objectif de la volonté de vivre, l'homme, une fois bien établi dans cette conviction, peut à bon droit se trouver tout consolé de sa mort et de celle de ses amis : il n'a qu'à jeter un coup d'œil sur l'immortelle nature : cette nature, au fond, c'est lui »⁵⁷¹. C'est ce que dit bien, pour une fois, le titre français de *High Sierra* : *La Grande évasion*.

d. Peut-être achever mort ce que l'on ne peut achever vivant



Fig. 154 : Le final de *L'Enfer des zombies* (*Zombi 2*, Lucio Fulci) et l'aboutissement des *road movies*

Et tandis que les vivants du cinéma hollywoodien continuent de se mortifier dans le cinéma hollywoodien des années soixante-dix, les morts se relèvent dans le cinéma d'horreur alors indépendant (*midnight movies*), et se présente, comme nous l'avons vu plus haut, comme le genre le plus à même d'affronter les réalités de l'époque. À Hollywood, donc, les personnages de cinéma se mortifient car la jeunesse contestataire, avec le succès

⁵⁷⁰ « [...] le geste du sublime : il est grandeur par le malheur, élévation par l'abnégation, héroïsme par l'échec et la défaite. Le sublime conjugue les impossibles et désoriente les orientations géométriques de la morale : le haut coïncide avec le bas, le bas est d'autant plus haut qu'il est bas. », Yvon Le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2007, p. 254. À propos de la vision du sublime romantique dans le suicide de Jacques dans *Jacques* de Georges Sand.

⁵⁷¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 352.

d'*Easy Rider* (1969, Dennis Hopper), est reconnue comme un public de cinéma comme un autre. Mais à la fin des sixties, les films mettent déjà en scène le désespoir de la fin des idéaux de cette jeunesse. Les victimes de ce rêve sont les nouveaux héros, des héros sans avenir. Mais les morts, qui se relèvent au cinéma au même moment (*La Nuit des morts-vivants*), semblent animés d'une cause perdue, reprenant la route là où ils sont tombés. Le *road movie* est, comme nous venons de le voir, un mouvement d'un point à un autre⁵⁷², où les personnages sont donc toujours en déplacement. Souvent ils fuient d'une ville à une autre. Bien que les villes soient des symboles de la déréliction de la société américaine (centre de Dallas : assassinat de JFK en 1963 ; quartier de Watts à L.A. : émeutes de 1965 ; New York : émeutes de Stonewall en 1969, etc.), peut-être que la prochaine sera meilleure : la Nouvelle-Orléans quand on part de L.A., L.A. quand on part de New York, etc. Au final, pour ces êtres en déplacement, seules restent les lignes des routes qui joignent les villes comme lieu à habiter. C'est là qu'ils se perdent. C'est peut-être en 1981, dans *L'Enfer des zombies* (*Zombi 2*, Lucio Fulci), que l'on trouvera le plus bel hommage à l'inachèvement des *road movies*. La fin du film montre des morts-vivants marcher sur le Brooklyn Bridge [Fig. 154]. Lorsqu'ils arrivent enfin dans la grande ville de New York, totalement épuisés, utilisant la forme de la marche dans tout ce qu'elle symbolise de révolte (le défilé), mais en traînant les pieds, c'est comme si tous les héros de *road movies*, morts sur le bas côté de la route (Peter Fonda et Dennis Hopper en tête) s'étaient relevés pour faire aboutir, malgré la mort, leur projet contestataire – qu'ils n'ont pu accomplir vivants – sous la forme cauchemardesque du mort-vivant [Fig. 155-168]. Démotivés et ayant perdu toute idéologie, à l'image du héros des années soixante-dix, comme l'a repéré, en 1975, Thomas Elsaesser : « Les héros d'aujourd'hui [le texte date de 1975] attendent la fin, convaincus qu'il est trop tard pour agir, comme si trop de contradictions avaient annulé l'élan vers le but et vers la quête de sens. »⁵⁷³

⁵⁷² Et la route (*road*) peut se pratiquer à pieds quand les voitures ne sont plus accessibles. C'est par exemple le cas dans *L'Épouvantail* (*Scarecrow*, 1973, Jerry Schatzberg) ou *Rambo*.

⁵⁷³ « *Today's heroes are waiting for the end, convinced that it is too late for action, as if too many contradictions had cancelled the impulse towards meaning and purpose.* », Thomas Elsaesser, « *The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero* » [1975], *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, op. cit., p. 291. (Je traduis).

L'échec du mouvement contestataire, c'est le hippie qui se transforme en monstre, en vampire, à l'image de Charles Manson⁵⁷⁴. De la paix à l'horreur. Analysant le concert d'Altamont que l'on aperçoit dans le documentaire *Gimme Shelter* (Albert et David Maysles, 1970), le concert de trop organisés par les Rolling Stones, où Meredith Hunter trouve la mort, tué par un des gardes du corps du groupe⁵⁷⁵, Jean-Baptiste Thoret écrira que les hippies désenchantés « reviendront, mais ce seront des zombies. »⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Charles Manson fonde à sa sortie de prison en 1967 une communauté hippie qui prendra le nom de La Famille, qu'il va entraîner à commettre des meurtres atroces dont celui très médiatisé de Sharon Tate en 1969.

⁵⁷⁵ Pour le concert, les Stones avaient engagé des *Hell's Angels*.

⁵⁷⁶ Jean-Baptiste Thoret, « *Gimme Shelter* », *Panic* n° 1, novembre 2005, p. 11.

e. Les morts au bord de la route et à la fin du film (sélection)



Fig. 155 : *Bonnie et Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn)

Fig. 156 : *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper)



Fig. 157 : *Les Gens de la pluie* (*The Rain People*, 1969, Francis Ford Coppola)

Fig. 158 : *Punishment Park* (Peter Watkins, 1971)



Fig. 159 : *Point limite zéro* (*Vanishing Point*, 1971, Richard Sarafian)



Fig. 160 : *Macadam à deux voies*

Fig. 161 : *Bertha Boxcar* (*Boxcar Bertha*, 1972, Martin Scorsese)



Fig. 162 : *Dérapiage contrôlé* (*Electra Glide in Blue*, 1973, James William Guercio)
Fig. 163 : *Le Canardeur* (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974, Michael Cimino)



Fig. 164 : *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974, Sam Peckinpah)



Fig. 165 : *Les Moissons du ciel* (*Days of Heaven*, 1978, Terrence Malick)
Fig. 166 : *Garçonne* (*Out of the Blue*, 1980, Dennis Hopper)



Fig. 167 : *Aux frontières de l'aube* (*Near Dark*, 1987, Kathryn Bigelow)
Fig. 168 : *Un monde parfait* (*A Perfect World*, 1993, Clint Eastwood)

4. Les limbes filmiques

« Pendant cinq jours il a couru comme ça, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus en lui aucune trace de l'homme. »⁵⁷⁷

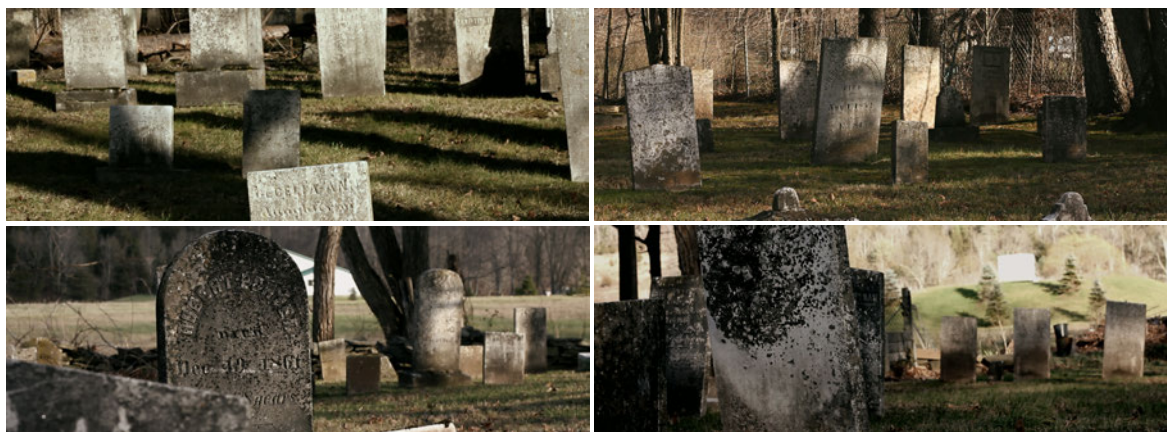


Fig. 169 : Karim Charredib, *They Laugh*, 2011, vidéo HD, couleur, son, env. 6 mn.



Fig. 170 : Karim Charredib, *Hello America* (travail en cours)

a. Anti-cinéma

Si l'on définit les zombies comme des êtres sur lesquels plus rien ne réagit, dans l'impossibilité d'interagir avec les autres et avec le monde, on peut se demander si les zombies ne représentent pas une forme de négation du cinéma, de la narration au cinéma par une concentration irréversible de la crise de l'image-action dont ils ne se seraient jamais remis, une négation qui recouvrirait les ruines des mythologies cinématographiques américaines au sentimentalisme ravageur. Le zombie serait l'aboutissement d'un processus de dévitalisation qui ronge le cinéma américain depuis des décennies et qui voit son apogée à la fin des années soixante au moment même où les zombies apparaissent, aboutissement de comportements ou de non-comportements « transfigurés » dans cette créature rendue à un état primitif et animal.

⁵⁷⁷ « He ran like this until every sign of man had disappeared. », Travis (interprété par Harry Dean Stanton) dans *Paris Texas* de Wim Wenders (1984).

Si le mort-vivant ne parle pas, il est visuellement l'antithèse de l'acteur du cinéma muet. Résolument inexpressif, là où l'acteur du cinéma muet, par définition sans parole, doit exagérer sa gestuelle et ses expressions faciales pour se faire comprendre des spectateurs. Les acteurs du cinéma muet en font trop, comme le montre avec humour *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, 1952, Stanley Donen et Gene Kelly) dont le passage du muet au parlant est le sujet. Il résulte de ces films une impression d'hyper-émotivité, d'hyper-activité par cette extrême expressivité. Et, de fait, il est peu étonnant que l'âge d'or du cinéma burlesque soit celui du cinéma muet – le burlesque : « ces films à l'évidence plus gesticulés, combinés, que joués »⁵⁷⁸. Chaplin, Keaton, Laurel et Hardy, Harold Lloyd, les tout premiers Three Stooges, tous participent d'une mobilité très vivace, d'une relation extrême entre leur corps, toujours en mouvement, le décor et le corps des autres, toujours en décalage pour le meilleur (funambule) et pour le pire (chute). Les personnages du cinéma muet sont très vivants car c'est par le mouvement, par le geste, qu'ils peuvent communiquer, entre eux et avec les spectateurs. Ce sont des êtres communicationnels. À l'opposé, les zombies n'ont pas conscience, ni d'eux-mêmes, ni des autres. En effet, les zombies sont caractérisés par une désaffection que l'on pourrait penser, comme on l'a vu, corrélative d'un lent processus de minéralisation de certains personnages du cinéma américain : on pense à Don Siegel encore, avec Lee Marvin, dans *À bout portant* (*The Killers*, 1964) ou à Clint Eastwood dans *L'Inspecteur Harry* (*Dirty Harry*, 1971), ou encore, dans un autre registre, à Dan Aykroyd dans *Les Blues Brothers* (*The Blues Brothers*, 1980, John Landis), qui incarne un personnage dont on ne verra jamais les yeux, cachés derrière les lunettes noires, à la voix monotone et qui ne mange que du pain de mie nature. Un cinéma de l'impassibilité, de l'absence de passions, qui se développera avec les acteurs-machines : le *Terminator*, l'*Universal Soldier* (Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Dolph Lundgren, etc.)⁵⁷⁹. Des acteurs au jeu très économe en expressions faciales.

Les zombies sont une négation de la vie représentée au cinéma. Pourtant... Pourtant, étant apparus dans le cinéma parlant (en 1932), les zombies sont aussi une survivance du cinéma muet... en ce que, déjà, ils ne parlent pas. Muets mais aussi maladroits comme si le monde repassait dans la chronographie non-naturelle des dix-huit images par seconde, des images

⁵⁷⁸ Jean-Louis Schefer, « Burlesque. Le désert érotique », *Une encyclopédie du nu au cinéma*, op. cit., p. 74.

⁵⁷⁹ Par exemple *Terminator* (*The Terminator*, 1984, James Cameron), *Cyborg* (1989, Albert Pyun) ou encore *Universal Soldier* (1992, Roland Emmerich).

ternes, des ombres mouvantes. Les zombies semblent être des descendants dégénérés de Charlot, l'immigré qui lutte pour rester dans un cadre qui le rejette, un monde qui tangué qui fait de « Chaplin immigrant [...] de sa nature de vagabond, un héros qui défend son droit au sol, qui s'accroche au champ »⁵⁸⁰. Ainsi, on pense aux morts-vivants dansant dans *Carnival of Souls* qui par la hantise s'accrochent à l'espace, à l'image, ne la lâchent pas. *The Man* et les autres, en jouant les figures d'un cinéma d'avant, sont des ruines d'un temps passé. Le sourire est figé, le maquillage outrancier (teint blanc qui fait ressortir les visages dans le décor sombre), le déplacement mécanique et l'absence du moindre bruitage évoquent tout aussi bien *Nosferatu* que *Les Vampires* (1915, Louis Feuillade) ou *Le Cabinet du docteur Caligari* : « les créatures du miroir, avec leurs visages blancs, leurs lèvres noires et leurs yeux cerclés de charbon, ressemblent à Lon Chaney, Valentino ou Theda Bara. Si Mary ne peut échapper à cette attraction, c'est parce que les ombres lui ont désigné une place précise : celle de l'organiste qui doit accompagner leur film muet et les faire danser pour l'éternité. »⁵⁸¹ Notons pour l'anecdote que Rudolph Valentino et sa femme ont performé à Saltair, le lieu de tournage du film, durant leur tournée de 1924.

Ni gestuelle, ni mots, les zombies apparaissent donc comme une négation du cinéma, totalement acommunicationnels, des figures négatives totalement indifférentes à l'histoire. De la simple matière qui au mieux empêche de faire avancer le film (tout au plus font-ils reculer les vivants hors de l'image). Avec l'anthropophagie comme action à son degré minimal, action qui fait le vide autour d'elle, focalisant tellement l'attention des morts-vivants qu'il n'y a – et qu'il ne se passe – plus rien dans l'image cinématographique. Transformant à leur tour les humains en déchets, les zombies mettent fin au sentimentalisme des *Love Story* (1970, Arthur Hiller) et autre *Coup de foudre à Manhattan* (*Maid in Manhattan*, 2002, Wayne Wang).

⁵⁸⁰ Francis Bordat, « De Charlot aux *Charlot* : la mise en scène comme “extension” du jeu », *La Mise en scène* (dir. Jacques Aumont), DeBœck Université, coll. « Arts et cinéma », Bruxelles, 2000, p. 65, cité dans Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 295.

⁵⁸¹ Stéphane Du Mesnildot, « Les Créatures du miroir », art. cit., p. 95.

b. Ruiner la narration : faire masse

Les zombies amènent ainsi le cinéma à un degré zéro, un stade terminal où les masses de morts-vivants n'ont pas de sens. Elles sont insondables, impénétrables. Ni pulsion de mort, ni pulsion de vie car elles sont entre les deux. C'est une mécanique. Pour Freud, la matière soudainement animée cherche à retourner à son état initial. C'est le cas de l'être qui souhaite retourner à l'état d'avant la naissance, à son bien-être d'avant les instincts et les répressions. C'est ce qu'il nomme le principe de nirvâna, une tendance psychique à aller vers le zéro, à tendre vers le néant et l'inertie, à ne pas être tiraillé par les forces instinctuelles : « S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait retour à l'inorganique, pour des raisons *internes*, alors nous ne pouvons que dire : *le but de toute vie est la mort et, en remontant en arrière, le non-vivant était là avant le vivant.* »⁵⁸² En physique, c'est le second principe de la thermodynamique. Un principe qui introduit la notion d'entropie dont les zombies sont, dans la fiction, l'illustration narrative. Le corps auparavant fonctionnel du zombie n'est plus qu'un corps inerte et déceptif qui atteint les autres sur un mode viral qui n'est pas que celui de la morsure. Ainsi, dans une séquence de *Zombie*, les zombies qui ont envahi le centre commercial sont attaqués par une horde de pilliers. Ces derniers leur tirent dessus, les tranchent en morceaux sans provoquer de véritables réactions, puisque les zombies ne ressentent plus rien. Puis, les motards se mettent à leur lancer des tartes à la crème (sorties miraculeusement d'un four) à la figure [Fig. 171]. C'est le gag le plus basique de la représentation comique, et le plus efficace (ça marche toujours). Or, ici le gag ne fonctionne pas vraiment, Peter a beau esquisser un sourire, la mécanique du rire est enrayée, il manque la chute, l'humiliation : la réaction outrée de la victime, qui ici s'en moque et continue d'avancer. Les zombies eux-mêmes contaminent de leur mort tout ce qu'ils mordent, mais aussi tout ce qu'ils touchent, rendent inertes toutes les actions ou êtres avec lesquels ils entrent en contact. En ce sens, les zombies font masse dans tous les sens du terme (ils se déplacent en masse), ils neutralisent tout effort. Faire masse ? Déjà, dans *Zombies on Broadway* (1945, Gordon Douglas), un film mettant en scène un duo comique (Wally Brown et Alan Carney), le zombie fait masse et la déception arrive : le gag de la pile dans la main ne marche plus sur Mike, zombifié à l'insu de son ami, puisqu'il ne

⁵⁸² Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 2010, p. 100.

ressent plus la douleur. Après tout, comme l'écrit Céline, « Il faut être plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo ! »⁵⁸³



Fig. 171 : *Zombie (Dawn of the Dead, 1978, George A. Romero)* : Le gag de la tarte à la crème

c. Le mort, le tragique et le burlesque

Si l'on est tenté toute de même de les entarter, c'est bien que leur attitude amorphe rappelle l'ère du burlesque, qu'ils désamorcent en continuant comme s'ils n'étaient pas tombés. En effet, nous l'avons évoqué plus haut, le cinéma d'horreur a beaucoup à voir avec le cinéma burlesque, dans le rapport du corps à l'environnement, entre maladresse, funambulisme, écartèlement et chute : ils trébuchent, tombent, se relèvent, se cognent contre les murs, etc. Le genre horreur prolonge la vision catastrophiste du monde en germe dans le burlesque avec le corps comme exutoire. Le corps comme unique rempart. Et le *slapstick*, ce genre comique hautement visuel qui a fait les beaux jours du cinéma muet, est un genre violent qui met en scène par l'humour, la violence exercée sur le corps par les contraintes du monde moderne (ce dont nous avons parlé dans le premier chapitre). En effet, les corps sont malléables, butent contre le réel comme dans les films burlesques de Keaton, Chaplin, Laurel et Hardy, les Three Stooges ou en France les Charlots. Tragédie du réel que l'on retrouve par exemple

⁵⁸³ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y.*, Gallimard, Paris, 1955, p. 67, cité dans Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur, op. cit.*, p. 162.

dans l'œuvre de Pierrick Sorin : « Ainsi le héros burlesque sera-t-il un vieil enfant, sans âge véritable, masculin, solitaire, face à une réalité étrange et peu compréhensible, protégé par sa seule ignorance ou innocence. Il se heurte au monde en des moments toujours inauguraux. C'est en ces termes que l'on pourrait définir le Sorin, corps pulsionnel dont la conséquence est une inadaptation permanente au monde. Parce que l'idiot est l'homme du premier degré, dans sa singularité et dans son incompréhension du réel, le Sorin est l'homme du premier degré : Le premier degré de la pleine physicalité donnée en spectacle, entre magie cocasse et farce tragique. »⁵⁸⁴ Ainsi, les héros burlesques et les zombies sont tiraillés entre le rire et la terreur. Malaise du rire, un malaise assez semblable à celui que l'on trouve, par exemple, dans le langage chez Ionesco, un rire qui masque le désespoir et l'horreur de l'absurde⁵⁸⁵.

Avec la maladresse et l'idiotie, le réel et les morts-vivants ne se comprennent plus. Ils ne savent plus comment marchent les objets. Par exemple, dans une scène de *Zombie*, des zombies s'empilent en haut d'un escalator, mus par la force incompréhensible d'un sol qui se dérobe à eux. Quand ils se laissent emporter par le tapis roulant de l'escalator, c'est un peu comme Buster Keaton lorsqu'il est emporté par le mécanisme de sa locomotive dans *Le Mécano de la General* (*The General*, 1926, Buster Keaton et Clyde Bruckman). Le corps est emporté dans une relation de cause à effet par le mécanisme du monde comme les zombies qui ne peuvent lutter contre – ni profiter de – l'escalator. Ils tombent en arrivant en haut, butant contre la contremarche, s'empilant les uns contre les autres. Sans intellect, l'escalator est devenu un obstacle infranchissable. Le corps n'a plus de maîtrise. C'est la maladresse qui peut devenir une force par effet boule de neige, ou effet-papillon, la gaffe amenant, au bout de la chaîne, à la catastrophe.

La différence entre Chaplin, Keaton ou Jerry Lewis d'un côté et les zombies de l'autre, réside dans le fait que le zombie ne craint rien car il se relèvera toujours. Ductilité du corps qui plie mais « ne rompt pas ». Et quand bien même il serait amené à rompre, il continuerait à se relever, objet mobile capable d'empêcher le film d'arriver au bout comme ce zombie coupé en deux dans la série *The Walking Dead* (2010-Aujourd'hui, Frank Darabont), simple buste

⁵⁸⁴ Elisabeth Milon, « Pierrick Sorin, le Sorin ou l'art du premier degré », *Art Press* n° 258, Juin 2000, p. 28.

⁵⁸⁵ Ionesco se disait surpris des rires lors des représentations de *La Cantatrice chauve* : « Quand on la joua, je fus presque étonné d'entendre rire les spectateurs qui prirent (et prennent toujours) cela gaiement. [...] Quelques-uns ne s'y trompèrent pas [et] sentirent le malaise. », Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, *op. cit.*, p. 249.

qui continue d'avancer à la force de ses bras [Fig. 172]. Une puissance neutre et nulle, un être épuisé mais infatigable, qui continuera toujours d'être habité d'un peu de résidus de vie. Des restes : « le reste, c'est le néant dépassé, c'est ce qui de la mort est irréconciliable, et sur lui ne peut se fonder qu'une politique du mort. »⁵⁸⁶ Ces corps en morceaux sont des lambeaux des grandes mythologies du cinéma et de l'Amérique et en ne rompant pas, ils atteignent le stade d'une situation irrécupérable, une situation que le burlesque arrivait encore à sauver au prix d'acrobaties périlleuses. L'horreur étant arrivée, il n'y a qu'un cinéma des restes qui puisse prendre en charge le réel. Un cinéma de l'après, aux héros meurtris, traumatisés ou amnésiques (que nous offre d'autre le grand cinéma américain de l'époque et d'aujourd'hui ?) qui tentent tant bien que mal de repartir de l'avant.



Fig. 172 : *The Walking Dead* (2010-Aujourd'hui, Frank Darabont)

d. La neutralité des limbes

En présence de ces corps impossibles et sans Grâce que sont les zombies dans l'image, quel est le statut de ce que l'on a sous les yeux ? C'est peut-être dans le concept de limbes qu'il faut chercher. Dans son *Dictionnaire de théologie*, Nicolas-Sylvestre Bergier, théologien du XVIII^e siècle et fervent défenseur du christianisme, définit les limbes ainsi : « LIMBES. Dans l'origine, *limbus*, en latin, est le bord ou la bordure d'un vêtement ; aujourd'hui, limbes est un mot consacré parmi les Théologiens, pour signifier le lieu où les âmes des saints Patriarches étaient détenues, avant que Jésus-Christ y fût descendu après sa mort et avant sa résurrection, pour les délivrer et les faire jouir de la béatitude. Le nom de *limbes* ne se lit ni dans l'Écriture-Sainte, ni dans les anciens Pères, mais seulement celui d'enfers, *inferi*, les lieux bas. Il est dit de Jésus-Christ, dans le Symbole, *descendit ad inferos*, et Saint Paul, *Ephes. c. 4, v. 9*, dit que Jésus-Christ est descendu aux parties inférieures de la terre ; tous les Pères se

⁵⁸⁶ Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, op. cit., p. 100-101.

sont exprimés de même. Dans ce sens, il est vrai de dire que les bons et les méchants étaient dans *les enfers*, lorsque Jésus-Christ y est descendu ; mais il ne s'ensuit pas que tous aient été dans le même lieu, encore moins que tous aient enduré les mêmes tourments. Dans la parabole du mauvais riche, *Luc*, c. i6, v. 26, il est dit qu'entre le lieu où étaient Abraham et le Lazare, et celui dans lequel souffrait le mauvais riche, il y a un vide immense qui empêche que l'on ne puisse passer de l'un dans l'autre. Aussi les Pères ont eu soin de distinguer expressément ces deux parties des enfers. »⁵⁸⁷ Les limbes s'ajoutent au paradis, à l'enfer et au purgatoire pour tracer une cartographie de l'au-delà. Constitués de deux lieux (limbe des patriarches et limbe des morts-nés), les limbes sont une sorte de « bouche-trou », ou plutôt, donc, une marge qui vient répondre au problème de logique institutionnelle à laquelle est confrontée l'Église, face à ceux qui échappent aux catégories et aux normes. Constitués en deux temps, les limbes règlent d'abord le problème des patriarches, ceux qui, comme Noé, Moïse ou Abraham, ont servi le Seigneur avant l'arrivée du Christ (et qui ne sont donc pas baptisés). Mais aussi le cas des enfants morts sans baptême, qui n'avaient pas droit au paradis, et qu'il était moralement difficile de placer en enfer pour l'éternité, même si d'abord, la réponse de Saint Augustin à ce sujet est claire : si pour les patriarches, le problème est réglé du fait que le Christ lui-même est venu les chercher pour les emmener au paradis (une sorte de passe-droit), les non-baptisés auront droit à la mort perpétuelle car ils portent en eux le péché originel. Ceux-là, et même les enfants, iront en enfer et auront droit au supplice de la damnation : « ceux que la grâce n'a pas libérés — soit parce qu'ils n'ont pas voulu se soumettre, soit, aussi, parce que vu leur âge, ils étaient incapables de saisir les paroles et n'ont pas reçu le bain de la régénération qu'ils étaient en mesure de recevoir et qui les eût sauvés — ceux-là sont, à coup sûr, condamnés à juste titre. »⁵⁸⁸. Au Moyen Âge, entre le XII^e et le XIII^e siècle, les théologiens développeront le concept de limbe des enfants comme un territoire alternatif afin d'adoucir ce problème moral concernant les enfants morts sans baptême, où ces derniers ne souffriront que de la privation totale de la vision de Dieu.

⁵⁸⁷ Nicolas-Sylvestre Bergier, *Dictionnaire de théologie* [1788], t. 4, Jean-Matthieu Douladoure, Toulouse, 1823, p. 525. (J'ai modernisé le texte).

⁵⁸⁸ Saint Augustin, « La Nature et la Grâce » [415], *Œuvres de Saint Augustin* vol. 21, *La Crise pélagienne* I, trad. Gustave Bardy et Jeanne de la Tullaye, Desclée De Brouwer, coll. « Bibliothèque augustinienne », Paris, 1966, p. 251.

C'est Dante qui, dans *La Divine comédie*, décrira les limbes comme un lieu d'une tristesse flagrante, en unifiant les deux limbes pour y accueillir ceux ayant vécu avant l'avènement du Christ, qui n'ont donc pas servi Dieu mais pourtant qui n'ont pas péché (hormis le fait d'être porteurs du péché originel). Ce sont les grands penseurs et poètes grecs tel Socrate, Ovide, ou encore Virgile qui guide Dante à travers les enfers : « Tu ne demandes pas quels sont les esprits que tu vois ? Or je veux que tu saches, avant d'aller plus loin, qu'ils furent sans péchés ; et s'ils ont des mérites, ce n'est pas assez, car ils n'ont pas eu le baptême, qui est la porte à la foi que tu as ; et ils vécurent avant la loi chrétienne, ils n'adorèrent pas Dieu comme il convient : je suis moi-même de ceux-là. Pour un tel manque et non pour d'autres crimes, nous sommes perdus, et notre unique peine, est que sans espoir nous vivons en désir. »⁵⁸⁹. De fait, en s'intéressant aux païens, notamment ces auteurs antiques qu'il affectionne tant, Dante met en lumière l'injustice dont sont victimes tous ceux dont on ne veut pas, dont on ne sait que faire, ceux qui sont reclus à la marge (*limbus*), les laissés pour compte, les abandonnés de Dieu dont la seule souffrance est celle du désir qui se sera jamais assouvi de voir Dieu. Contrairement au purgatoire, qui régule ceux qui sont, nous l'avons vu dans le chapitre II, « les ni-tout-à-fait-bons-ni-tout-à-fait-mauvais », des morts placés en état d'attente et d'espoir comme le remarque Jacques Le Goff, grâce à des possibilités de progression et d'avancement, les habitants des limbes sont coincés dans un espace atemporel et neutre sans espoir de salut, un état stationnaire et apathique où rien ne peut être construit. Dans les limbes, Dante témoigne que les « visages n'étaient ni gais ni tristes. »⁵⁹⁰

Cette neutralité, cette apathie, c'est ce à quoi ressemblait déjà l'espace cinématographique du nouvel Hollywood, au moment où les zombies investissent le cinéma. Mais mettre en scène des limbes filmiques revient à dire que le champ possède les qualités des limbes et par extension que le hors-champ a investi le champ puisque nous venons de voir que les limbes sont à la marge, ils sont l'autour, des bidonvilles mis à l'écart qui reviennent dans le champ.

⁵⁸⁹ Dante Alighieri, *La Divine comédie : L'Enfer*, op. cit., p. 51. Virgile précise que le Christ, entre sa mort et sa résurrection, descendit dans les limbes afin de ramener ceux qui ont le mieux servi Dieu avant lui, tel Noé, Abel, Abraham, Moïse, etc. Dante situe les limbes dans le premier cercle des enfers, mais juste avant l'entrée réelle des enfers, avant Minos qui juge les âmes et choisit le lieu qui leur convient le mieux.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

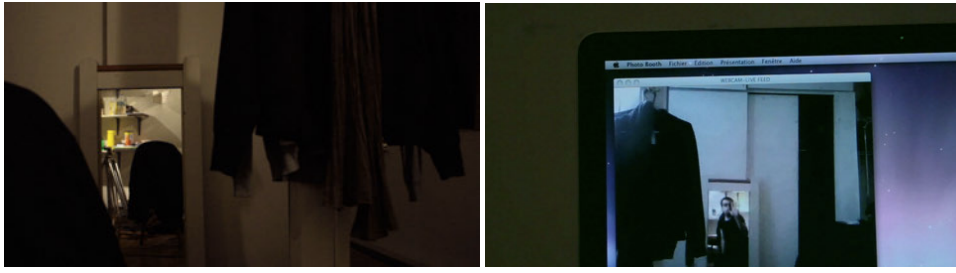


Fig. 173 : Karim Charredib, *The Mirror*, 2010, vidéo HD, couleur, son, env. 3 mn.

Or filmer, ou au moins représenter des limbes filmiques, est-ce seulement possible ? Dans « Nana ou les deux espaces », bien qu'il affirme que par définition, on ne peut voir le hors-champ, Noël Burch écrit qu'il est tout de même possible de voir ce qui est hors-champ, à notre insu, lorsque par exemple la caméra est braquée vers une glace dont on ne voit pas les bords⁵⁹¹, un subterfuge avec lequel je joue dans une vidéo (*The Mirror*, 2010 [Fig. 173]). Dans *Le Regard et la Voix*, Pascal Bonitzer va contre les théories de Noël Burch et écrit qu'il ne peut y avoir de « devenir champ du hors-champ ». Cela serait contre sa nature même, celle de l'imaginaire⁵⁹², même en admettant une existence diversifiée de celui-ci (par les recadrages par exemple). Tout au plus faudrait-il simplement retourner la caméra, le seul hors-champ ayant la possibilité de devenir champ pour lui étant le hors-cadre, c'est-à-dire ce qui est hors du cadre de la fiction, les coulisses, l'espace de production comme nous l'avons déjà vu. Jean-Baptiste Thoret objecte que c'est la condition même du film d'horreur classique que d'offrir un devenir champ au hors-champ. Pour lui, c'est la spécificité et le fondement même de l'horreur : quand le monstre arrive, c'est le hors-champ, le refoulé, qui se dévoile. Et avec la figure du zombie qui reste dans l'image, c'est un renversement définitif du cinéma classique où le monstre apparaissait dans le champ pour mieux y disparaître (le hors-champ étant le lieu de l'altérité). L'apparition se transforme en occupation et à terme, avec les zombies : « Ne subsistera alors qu'un seul Grand Hors-champ, homogène, informe et

⁵⁹¹ Noël Burch, « Nana ou les deux espaces », *Une praxis du cinéma* [1969], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1986, p. 47.

⁵⁹² « Il n'y pas de devenir champ du hors-champ [...] mais une existence diversifiée, du hors-champ au champ, dont s'articule l'espace cinématographique, par déplacement du regard. Imaginaire veut dire que, en l'absence d'un plan pour le situer, on ne peut qu'imaginer l'espace hors-champ. », Pascal Bonitzer, *Le Regard et la Voix*, *op. cit.*, p. 17.

monotone. »⁵⁹³ Puissance cinématographique unique des zombies qui ne peuvent jamais être chassés du territoire. Ce qui ne doit pas être vu a chassé ce qui doit être vu. Les zombies, en tant que restes, dévitalisent le champ, le mettent à mort. Le cadavre réanimé de John Wayne qui erre dans le désert, c'est la tentation de faire du cinéma des limbes, d'en faire le sujet même de mes vidéos. En attendant, c'est moins un devenir champ du hors-champ qui m'intéresse qu'une neutralisation du champ qui pousse les vivants soit à disparaître (que ce soit sous terre ou dans la virtualisation), soit à se renfermer dans leur intériorité, à se murer en eux-mêmes. Ces limbes filmiques en cours, sans projet, d'attente sans espoir pour reprendre les termes de Jacques Le Goff, lieu de perdition, d'atemporalité, vidé de toute potentialité, contaminent tout le champ du cinéma. Mettre en scène des limbes filmiques, c'est par exemple montrer le vide qui s'intercale dans les dialogues (qui sont parmi les premières victimes de ce cinéma démotivé comme nous l'avons vu plus haut), une technique spécifique à Monte Hellman : « chaque réplique est suivie d'un silence puis d'une autre réplique »⁵⁹⁴ explique-t-il. Dans *Vers une esthétique du vide au cinéma*, José Moure fait d'ailleurs de la crise de l'image-action « une tentation du vide »⁵⁹⁵ qui enlise la narration dans une temporalité sans fin. « Telle est peut-être la limite incertaine du cinéma classique et son basculement dans la modernité : le passage hypothétique d'une idéologie de l'invisible à une pensée du vide, du "désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers" au constat désenchanté qu'il n'y a plus rien à voir derrière l'image, que tout est là, sans promesse d'un ailleurs ; passage de la transparence à l'opacité, de la profondeur à la surface, du hors-champ habité au champ inerte »⁵⁹⁶. Ce vide de l'action fait du champ filmique un espace ouvert et neutre qui prend en charge les restes. Les limbes recueillent tous ceux dont on ne sait que faire, qui n'ont plus aucune potentialité, qui attendent-là. Les morts-vivants, les *body snatchers*, les vivants, les perdants, les désillusionnés, les morts, tout cela se mélange dans la neutralité, dans la ruine. Distinguer le vivant du mort-vivant devient de plus en plus difficile et inutile. C'est cet espace que j'essaie de retranscrire dans mes vidéos, que ce soient des

⁵⁹³ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 300.

⁵⁹⁴ Monte Hellman dans Emmanuel Burdeau, *Sympathy for the Devil, entretien avec Monte Hellman*, Éditions Capricci, Nantes, 2011, p. 59. À propos de son film *Flight to Fury* (1964).

⁵⁹⁵ José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 1997, p. 60.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

espaces urbains ou naturels, où le plus souvent il ne se passe pas grand chose. Mes vidéos sont des narrations « désamorçées » où les personnages sont spectateurs de l'environnement et où l'action manque. L'héroïne de *A Wonder Wheel* est tout autant une héritière de Mary de *Carnival of Souls* que de Daria dans *Zabriskie Point*, toutes deux tellement évanescentes qu'on les remarque à peine bien qu'elles soient encore là. Daria, lorsqu'elle visite le projet immobilier en plein désert, semble être une touriste venue d'une autre dimension [Fig. 174]. Elle traverse ce lieu où les êtres ne semblent être que des objets, aussi inertes et vides que les portemanteaux. Ils ne communiquent pas, du moins mal, car les dialogues sont creux (ceux des femmes au bord de la piscine), ou insignifiants dans ce milieu naturel (ceux des hommes d'affaires dans le salon, dont on n'entend rien au début, car Daria et la caméra sont derrière la baie vitrée) comme s'ils étaient pétrifiés dans leur confort, un confort éteint qui renvoie au désert qui lui fait face. Ils n'ont plus rien d'humain. C'est le silence. Les baies vitrées séparent la roche de l'humain, comme si ces derniers étaient mis en vitrine dans un musée d'après l'horreur, figés comme des personnages de cire. La maison, bien que recueillant des habitants en son sein, est « déshabitée » comme l'explique José Moure, en ce que les habitations « apparaissent comme des maisons vides et abandonnées, chargées d'absence et de fantômes, que hantent les signes et les traces d'une présence humaine antérieure et qui se refusent ou résistent mystérieusement à ceux qui y pénètrent »⁵⁹⁷. Daria déambule dans les couloirs, balcons, salons, sans que personne ne la remarque. Les gens qui « habitent » le bâtiment ne la remarquent pas sauf une des femmes de ménage que l'on devine d'origine amérindienne. Daria est comme un fantôme, survivance de l'esprit contestataire de Mark, ce qu'il lui a transmis et qui hante à travers elle la demeure. Antonioni utilise magistralement à cette fin la transparence des baies vitrées et les reflets de Daria qui s'y projettent un peu, mais pas trop. Daria est un fantôme mais un fantôme, contrairement au zombie, est impuissant, car un fantôme n'a pas de matérialité, il ne se manifeste qu'à travers des objets. Le paradoxe des humains qui hantent l'espace des humains plutôt que de l'habiter (il faut toujours distinguer l'habitant du fantôme) est le fondement même du *road movie*, où les héros sont toujours en déplacement faute de trouver leur place dans le monde. Car il n'y a plus de place où se fixer dans l'image. De fait, appréhender ces films comme des limbes filmiques, c'est les ancrer

⁵⁹⁷ José Moure, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évident*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 2001, p. 15.

dans le champ du cinéma d'horreur, le seul genre à avoir su montrer le hors-champ. Le cinéma des années soixante-dix a dangereusement flirté avec l'horreur.

Les morts-vivants sont alors finalement les seuls vrais acteurs de ce cinéma neutre. Que nous donnent à voir ces limbes filmiques, si ce n'est une mauvaise parodie du monde à l'image de Clint Eastwood et de ses comparses qui, dans *L'Évadé d'Alcatraz* (*Escape From Alcatraz*, 1979) de Don Siegel s'évadent de ce champ filmique pour laisser place à de pâles copies faites de papier mâché (la *Dummy Head* utilisé par le vrai Frank Morris) pour clore le film [Fig. 175]. Des têtes en papier mâché souriantes et vides qui sont la signification très belle et littérale d'un champ en cours de neutralisation et de falsification.



Fig. 174 : La maison hantée de *Zabriskie Point* (1970, Michelangelo Antonioni)

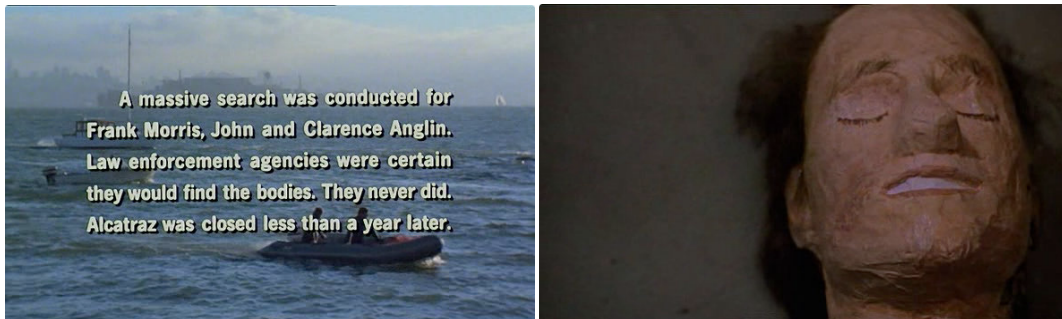


Fig. 175 : *L'Évadé d'Alcatraz*, (*Escape From Alcatraz*, 1979, Don Siegel) :
 « Une traque géante fut organisée pour retrouver Frank Morris, John et Clarence Anglin. Les forces de police étaient certaines de repêcher leurs cadavres. Ils ne les retrouvèrent jamais. Alcatraz fut fermée dans l'année. » (Je traduis).

IV. QUAND IL NE RESTE PLUS QUE DES IMAGES

« Derrière chaque image, quelque chose a disparu. »⁵⁹⁸

A. REMPLIR LE MONDE PAR DES IMAGES : FALSIFIER LE MONDE

« Ils sont incapables d'aimer ; la passion leur est inconnue. Ils se contentent de vivre – respirer, manger, dormir. »⁵⁹⁹

1. Deux fois le même dans l'image : les *body snatchers*

« Nous découvrimus (à une heure avancée de la nuit cette découverte est inévitable) que les miroirs ont quelque chose de monstrueux. »⁶⁰⁰

a. Le montage interdit

Alors que les zombies se multiplient à l'écran depuis les années trente – *La Révolte des zombies*, *Le Roi des zombies* (*King of the Zombies*, 1941, Jean Yarbrough), *Revenge of the Zombies* (1943, Steve Sekely), *Vaudou* (*I Walked with a Zombie*, 1943, Jacques Tourneur), etc. –, le cinéma américain décline des variantes propres à la nation. Ainsi les *body snatchers* du film *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, Don Siegel) adapté du roman de Jack Finney, *L'Invasion des profanateurs* (*The Body Snatchers*, 1955), qui imagine que les Américains de *l'American Way of Life* sont remplacés par des doubles parfaits, moins la conscience, selon la modalité suivante : le double attend que le modèle se soit endormi pour le remplacer. Issus de cosques végétales (*Pods*) tombées sur Terre, les doubles – d'abord inanimés, tels des cadavres que les héros découvrent ici et là au gré des balades – surgissent avec le sommeil des humains et envahissent le monde sans que quiconque s'en aperçoive. Des têtes en papier mâché aux doubles végétaux et végétatifs. De Siegel à Siegel. Ainsi, Miles Bennell (Kevin McCarthy), médecin d'une petite ville située en banlieue de L.A. (Santa Mira) est témoin de symptômes étranges auprès de ses patients qui disent ne plus reconnaître leurs proches : ces derniers seraient des imposteurs parfaits si ce

⁵⁹⁸ Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, op. cit., p. 28.

⁵⁹⁹ « *They are incapable of love; passion is unknown. They simply live – breathing, eating, sleeping.* », Don Siegel, *A Siegel Film*, Faber and Faber, Londres/Boston, 1993, p. 178. (Je traduis).

⁶⁰⁰ Jorge Luis Borges, « *Tlön Uqbar Orbis Tertius* », *Fictions* [1944], trad. Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2006, p. 11.

n'est qu'« il n'y a pas d'émotion. Jamais. Seulement une apparence. Les mots, les gestes, les intonations, tout y est – mais pas le sentiment. »⁶⁰¹ Le *body snatcher* est une chose qui simule : cela joue à être ce que ce n'est pas. « Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. »⁶⁰² explique Jean Baudrillard. Derrière l'image parfaite du double, la disparition de cet insaisissable qui fait l'homme, une disparition totalement discrète, il ne reste que les fonctions primaires comme manger et respirer. Il faut voir à travers le *body snatcher*.

« [...] dans quel sens et de quelle façon nouvelle l'univers cinématographique moderne ressuscite-t-il l'univers archaïque des doubles ? »⁶⁰³ se demande, en 1956, Edgar Morin dans *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*. Car la thématique du double se trouve au cœur de la mécanique cinématographique comme il le note. Déjà, à la fois autre et même, il y a l'acteur : entre l'acteur et le personnage, il y a un dédoublement, nous dit Edgar Morin, où le personnage (le double), semble plus crédible que l'acteur lui-même, où l'acteur est déterminé par son double. Au point que dans la rue, tomber sur un acteur connu, c'est le reconnaître via son personnage comme nous l'avons vu dans le chapitre sur les stars. Le personnage peut nous sembler plus familier que l'acteur (c'est encore plus vrai sur la longueur des séries télévisées : J.R. est plus connu que son interprète Larry Hagman) au point que Hagman confiait se faire parfois insulter par des passants dans la rue, comme si le double était passé de l'autre côté du miroir. La star est assignée à son image, prisonnière de son image, ses traits sont dilués dans son image qui est diffusée dans le monde, les souvenirs de l'être aspirés dans le personnage qui a envahi notre mémoire.

Le problème est de faire cohabiter le double et l'original dans le même environnement. Otto Rank dans son étude sur le double, remarque que dans un premier temps, le double est un

⁶⁰¹ Jack Finney, *L'Invasion des profanateurs* [1955], trad. Michel Lebrun, Denoël, coll. « Folio SF », Paris, 2000, p. 25.

⁶⁰² Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰³ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie* [1956], Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 1985, p. IX.

motif de survivance⁶⁰⁴, ce que Freud appelle une « assurance contre la disparition du moi ». Et Freud rejoint Rank sur le dépassement naturel de ce stade narcissique – dans sa vision du progrès de la civilisation construite sur celle de l’homme qui passe d’enfant à adulte – qui fait désormais du double un « inquiétant avant-coureur de la mort. »⁶⁰⁵ Car Rank conclut son étude en remarquant qu’ : « Avec le développement de l’intelligence chez l’homme et la notion consécutive de culpabilité, le Double qui, à l’origine, était un substitut concret du Moi, devient maintenant un diable ou un contraire du Moi, qui détruit le Moi au lieu de le remplacer. »⁶⁰⁶ Le double passe ainsi de « protecteur » – d’ange gardien qui nous suit comme notre ombre, une possibilité de survivance – à démoniaque, mortel, cherchant à supprimer l’original. C’est bien à ça que le petit Dominic dans *Il était une fois en Amérique (Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone)* est confronté quand il se regarde dans un miroir, avant de repartir et de tomber sur un autre miroir, voyant un reflet qui vient lui bloquer le passage, annonçant sa mort proche. Le double est à l’image du mort qui en veut au vivant. Le double est le futur cadavre qui se manifeste. Cohabiter ? Comme le dit Goliadkine, le héros de la nouvelle de Dostoïevski (*Le Double*) à son double : « C’est ou vous, ou moi. Tous deux, en même temps, c’est impossible ! »⁶⁰⁷

Cette difficile et même impossible cohabitation oblige l’original et le double, au cinéma, à communiquer par le champ/contrechamp, où chacun dialogue tout en restant dans son cadre respectif, l’image de l’un alternant avec l’image de l’autre, comme si chacun était le hors-champ de l’autre, soit deux espaces distincts. Le contrechamp apparaît comme un miroir au champ, un miroir déformant qui prend sa propre indépendance : pensons au *Frankenstein* de J. Searle Dawley (1910) où le monstre provient du reflet monstrueux du savant dans le miroir ; à la fin de *2001, l’odyssée de l’espace* où Dave se voit vieillir dans le *cut* d’un plan à un autre ou encore à *The Shooting* (1966, Monte Hellman, aussi connu en France sous le titre *La Mort tragique de Leland Drum*) où Willet (Warren Oates), en plein désert d’Utah, tombe

⁶⁰⁴ « Au début le Double-Moi avait précisément pour fonction de nier la mort et de garantir l’immortalité du Moi dont tout au moins l’ombre continuerait à vivre après la disparition du Moi corporel. », Otto Rank, *Don Juan et le Double. Études psychanalytiques, op. cit.*, p. 68.

⁶⁰⁵ Sigmund Freud, *L’Inquiétante étrangeté et autres textes* [1919], trad. Fernand Cambon et J.-B. Pontalis, Gallimard, coll. « Folio Bilingue », Paris, 2001, p. 77-79.

⁶⁰⁶ Otto Rank, *Don Juan et le Double. Études psychanalytiques, op. cit.*, p. 115.

⁶⁰⁷ Fedor Dostoïevski, *Le Double* [1846], trad. Georges Arout, Sulliver, Paris, 1950, p. 168.

sur son frère jumeau, Coin, véritable miroir qui met fin au récit : l'acteur jouant les deux rôles, la gémellité devient fantastique. Le double se manifeste dans le récit tout en restant au seuil du champ, précisément dans le contrechamp. Or dans le film de Siegel, le mauvais double surgit de l'intérieur du plan. Comme si le monde du sommeil et de la veille, alors séparés par le rapport champ/contrechamp, se rejoignaient par le réveil du faux mort au premier plan. Le renversement, c'est que le mauvais double passe au premier plan reléguant l'humain dans le flou de l'arrière-plan. Ainsi dans une scène centrale du film, tout se joue dans le rapport de profondeur de champ d'un plan fixe. Alors qu'un couple découvre un corps inerte dans sa cave, ressemblant trait pour trait au mari, Bennell propose une stratégie : il demande à la femme de veiller tandis que le mari se laisse tomber dans le sommeil, afin de voir ce que cela produit. Le plan fixe est le suivant : utilisant une très grande profondeur de champ, on voit au premier plan la tête du cadavre allongé, les yeux fermés tandis que dans l'arrière plan, on voit le couple accoudé à un bar. La femme tente de surveiller le corps, tandis que le mari s'endort, dos à la caméra, ce qui fait que déjà son identité tend à s'effacer, son visage caché laissant la place au visage au premier plan du cadavre. À l'image, le subterfuge de remplacement est montré par la formidable composition : un corps (la silhouette de dos du mari), un visage (celui du cadavre qui remplace celui caché du mari) [Fig. 176]. L'identité est démontée par le cadrage qui en fait un monstre. La composition dit que l'autre est le même au moment où le vivant plonge dans le sommeil, quand le cadavre se réveille au monde.

« Regarde ! C'est toi ! C'est toi ! »⁶⁰⁸ s'exclame la femme de l'assoupi, et la subjectivité se perd dans le conformisme et la rationalité soporifiques que l'on retrouve au sein du confort du monde moderne.

⁶⁰⁸ « *Look, Jack! It's you. It's you!* »



Fig. 176 : *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, Don Siegel) : Le réveil du cadavre

Tout ça dans le même plan, du moins en apparence. Tout en trichant (mais après tout, le cinéma n'est que de la triche), Siegel mime d'appliquer la théorie bazinienne du montage interdit⁶⁰⁹ pour augmenter le coefficient de réalisme et donc le coefficient de danger : on se rappelle que c'est ce qu'identifie Bazin quand il prend l'exemple de *Quand les vautours ne voleront plus* (*Where No Vultures Fly*, 1951, Harry Watt) qui fait cohabiter une lionne et une famille dans le même plan. Si le montage interdit permet la réunion des contraires, la reconnaissance et l'acceptation de l'Autre dans un champ qui n'est pas l'opposé (contrechamp)⁶¹⁰, le film de Siegel, grâce à une utilisation astucieuse de la profondeur de

⁶⁰⁹ Reprécisons qu'André Bazin interdisait le montage pour certaines séquences qui faisaient prévaloir une unité dramatique de temps, d'espace et d'action. C'est-à-dire une cohérence entre ce qui se passe devant la caméra et sur l'image, une « mise en situation réelle des personnages », André Bazin, « Le Montage interdit », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 58.

⁶¹⁰ Et au passage est une négation des espaces intermédiaires entre le champ et le contrechamp.

champ, fait figurer dans le même plan des contradictions insurmontables puisque c'est le même qui vient : un individu, par définition et comme l'indique sa racine latine (*individuum* : indivisible) unique et défini, et sa copie parfaite ; mais aussi un vivant et son cadavre, soit dans le même plan, le même personnage à la fois vivant et mort, du moins en profond sommeil, durant quelques secondes jusqu'à ce que le vivant devienne mort et le mort vienne à la vie marquant l'impossibilité de la cohabitation dans la temporalité. Si la profondeur de champ peut nous faire voir deux fois le même corps inscrit dans l'espace délimité de l'image cinématographique, et donc le succès de la cohabitation, Don Siegel marque par l'alternance entre la veille et le sommeil l'impossibilité temporelle des deux à être au monde ensemble. Il faut qu'un des deux disparaisse.

b. Problème d'identité

Alors que tous les habitants de la ville ont été « podisés », Bennell et Becky tentent de s'échapper en traversant la place principale, remplie de *body snatchers*. « Aie des yeux vides. Pas d'émotion. »⁶¹¹, conseille Bennell à Becky. Ils traversent alors la place, en imitant le comportement des *body snatchers*. Mais un chien traverse la route alors qu'un camion roule à vive allure. Sans réfléchir, Becky hurle, pour prévenir du danger. Un cri : « *Watch out!* » (*Attention au chien !*) [Fig. 177]. Par cet élan d'humanité, les voici, eux aussi, démasqués. Il aurait fallu ne pas réagir, et laisser tuer le chien au prix d'abandonner son humanité. Et alors Becky n'aurait pas besoin de double car elle serait déjà son image en étant totalement passive, c'est-à-dire en sommeil, fermant les yeux sur ce qui se passe autour d'elle. Réflexe instinctif qui fonde pour Siegel l'éthique de l'humain. Fermer les yeux, c'est être mort, ne plus avoir les qualités d'un humain. Le cauchemar de *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, c'est que le monde est devenu un programme mortifère, ne laissant aucune place à l'intuition, ni aux sensations, ni à l'émotion. Mais aussi, le *body snatcher* pose la question du moi, entre identité sociale (définie par les autres) et identité personnelle. L'identité sociale, celle que voient les autres – les gestes, les actions en société – l'emporte sur l'identité personnelle cachée dans l'intériorité, ce qui nous passe par la tête, nos pensées et nos rêves. Les *body snatchers* sont des êtres totalement dépourvus d'identité personnelle et ils entraînent les humains sur leur terrain, à leur niveau, rendant la distinction entre original et

⁶¹¹ « *Keep your eyes a little wide and blank. Show no interest or excitement.* »

copie difficile. Spectateurs de leur vie, qu'est-ce qui les différencie des doubles ? La vraie terreur serait alors la question, comme chez Fedor Dostoïevski (*Le Double*) de savoir si le double – en surgissant ainsi de manière si incongrue – n'est pas, finalement, le vrai moi ? Et donc si je ne suis pas le double de quelqu'un d'autre : « M. Goliadkine jeune renversait la situation. C'en était fait du triomphe et de la gloire de notre héros. Son homonyme l'éclipsait, le traînait dans la boue. Pis encore, il le faisait passer au rang d'une copie, dont lui-même était le brillant original. »⁶¹²



Fig. 177 : *L'Invasion des profanateurs de sépultures* : Le sursaut d'humanité

c. Modéliser, programmer

On se rappelle que Michel Foucault fait du modèle disciplinaire de Jeremy Bentham, le panopticon basé sur la visibilité directe, fragmentée et centralisée, un modèle pour les sociétés modernes qui justement modèlent et transforment les corps au travers de la discipline : « Ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité, c'est cela qu'on peut appeler les "disciplines". »⁶¹³ Il analyse les institutions en charge de rééduquer les marginaux (comme les fous ou les hors-la-loi), qui fabriquent ce qu'il appelle des « corps dociles », des corps qui ont intériorisé la discipline. Et c'est l'extension

⁶¹² Fedor Dostoïevski, *Le Double*, *op. cit.*, p. 163.

⁶¹³ Michel Foucault, *Surveiller et Punir* [1975], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1995, p. 161.

des disciplines vers un contrôle permanent et généralisé que provoquent les *body snatchers*, une extension à tout le champ social : « Ce sont les sociétés de contrôle qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires. “Contrôle”, c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir. »⁶¹⁴ L'horreur des *body snatchers*, qui privilégie d'une certaine façon l'extériorité à l'intériorité en se débarrassant des consciences, en étant hypervisibles, transforme tous les espaces privés et domestiques en espace public totalement contrôlable, contrôlable de manière totalitaire, ce qui est très bien représenté dans le remake de Philip Kaufman, *L'Invasion des profanateurs* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1978) par le doigt pointé de Donald Sutherland à la fin du film, qui désigne le corps de Nancy, son espace mental radicalement privé car non connecté à la pensée unique des *body snatchers*. Tout le monde surveille tout le monde, on se sait surveillé et toute dérive du modèle programmé est à éradiquer (l'attention de Becky portée au chien en danger) pour la survie du bien commun, de la réussite de l'ensemble par l'effort de ses constituantes. Et, face à une surveillance décentralisée qui porte les habits de la normalité, Bennell propose donc une stratégie du camouflage : le « Aie des yeux vides. Pas d'émotion. » que nous avons cité. Bref, c'est le paradoxe du réel qui joue à être sa propre image, qui est l'image de son image puisque Bennell et Becky jouent à être leur copie, un jeu dont Fernando Pessoa décrit le dégoût qu'il expérimente : « comment je peux me survivre à moi-même, comment j'ose cette lâcheté de rester ici, parmi tous ces gens-là, en m'appliquant à une similitude absolue, à une conformité réelle aux ordures illusoires dont ils sont faits. »⁶¹⁵

L'horreur est le faire semblant. D'où le relâchement de Nancy dans le remake de Kaufman, qui, camouflée parmi les *body snatchers*, sourit à la vue de Matthew (Donald Sutherland), relâchement de pouvoir être enfin soi-même (si tant est que l'on puisse l'être), d'abandonner un instant cette identité sociale : « Car on s'en tient à vos faits et gestes (et peu importe que ceux-ci aient été en l'occurrence faussés et truqués), pas à ce qui peut vous passer par la tête. »⁶¹⁶ L'enfer de Nancy, c'est d'être condamnée à jouer à être son image [Fig. 178]. Et l'on repense à Thornhill, le héros de *La Mort aux trousses* qui court après sa

⁶¹⁴ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 241.

⁶¹⁵ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, op. cit., p. 67.

⁶¹⁶ Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité* [1999], Éditions de Minuit, Paris, 2007, p. 23.

déprogrammation, comme le dit Bernard Benoliel que nous avons cité plus haut, pris au piège des lignes de réseau contraignantes, du générique de Saul Bass aux routes et chemins de fer. Thornhill, le héros qui est pris pour ce qu'il n'est pas, celui qui prend des chemins de traverse (le nord par le nord-ouest) pour échapper à Kaplan, son double sans cesse désiré par les autres personnages du film.



Fig. 178 : *L'Invasion des profanateurs* (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978)

2. Le complexe du cliché

« Je me rappelle que je me disais qu'il était fou. Et je me disais aussi qu'on passe la moitié de sa vie à dormir. »⁶¹⁷

a. Les clichés envahissent le monde

Mais cette docilité au cinéma se retrouve peut-être déjà dans la figure du cliché dont nous parle Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement* à propos de la crise de l'image-action résumée dans le chapitre III. Pensons à celui du privé comme Mike Hammer, Sam Spade ou encore Philip Marlowe. Car le genre porteur des plus beaux clichés est sans doute le film noir (plein de privés désabusés, de femmes fatales et de traîtres). Dans *En quatrième vitesse* (*Kiss*

⁶¹⁷ « *I remember thinking he was crazy... but I also remember thinking we spend half our lives asleep.* », Marti Malone (interprétée par Gabrielle Anwar) dans *Body Snatchers. L'invasion continue* (*Body Snatchers*, 1993, Abel Ferrara).

Me Deadly), réalisé en 1955 par Robert Aldrich – un film matriciel qui d’ailleurs hante le cinéma fantastique apocalyptique (*Repo Man*, *Lost Highway*, *Southland Tales*)⁶¹⁸, les personnages agissent comme des clichés qui essayent par une énergie débordante de se dégager de ce dans quoi ils sont empêtrés, de ce qu’ils sont, à sortir, par le trop, des codes (disons du déterminisme) qui les contraignent à trop en faire : Mike Hammer est pris dans les codes du privé taciturne et séducteur (toutes les femmes tombent amoureuses de lui, c’est sans doute le film où le héros embrasse le plus de femmes différentes) ; Christina meurt d’être la femme fatale, trop séduisante (une blonde fragile et érotique en imper, jambes nues) qui dès le générique halète beaucoup trop, comme si elle était en état de jouissance permanent, et sature la bande-son de sa respiration. Et « Vavavoum » ne cesse de répéter Nick, le mécano de Hammer – tous prêts à exploser.

Le cliché, c’est ce qui est non naturel, ce qui à trop vouloir faire vrai, ne fait plus vrai : « Plus on paraît faux comme ça, plus on va loin, le faux, c’est l’au-delà »⁶¹⁹. Les actions dans *En quatrième vitesse* sont attendues, ne surprennent pas et déréalisent le monde en le simulant, sa simulation, d’où peut-être la teneur apocalyptique du film qui explose dans le dernier plan⁶²⁰ : si les personnages sont des clichés, c’est que le monde n’est plus que son image. C’est ça le cliché. La tonalité apocalyptique pour les personnages qui semblent affolés, c’est la découverte de cette possibilité lumineuse, infernale, qui irradie le film, comme si le monde était mis en scène, était du cinéma. Une terreur pour les personnages que semble indiquer cette fameuse boîte après laquelle tout le monde court dans le film, cette boîte démoniaque

⁶¹⁸ Dans *Repo Man* (1984, Alex Cox), tout le monde court après une voiture dont le coffre renferme une puissance atomique et rayonnante qui réduit en cendres quiconque l’ouvre à l’image de la boîte d’*En quatrième vitesse*. Dans *Lost Highway* (1992, David Lynch), le bungalow en bord de mer qui explose à l’envers de l’homme-mystère est une citation directe de la fin du film, tandis que *Southland Tales* (2006, Richard Kelly), qui situe l’épicentre de l’apocalypse à Los Angeles transpire *En quatrième vitesse* par tous les pores : de la caméra embarquée à l’arrière de la voiture qui montre le dos du chauffeur (voiture empruntée par Boxer Santaros qui est la même que celle de Hammer) à la citation plus directe du film dans le film (Santaros regarde *En quatrième vitesse* à la télévision).

⁶¹⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L’Image-mouvement*, op. cit., p. 288. Il parle ici de l’émergence de la modernité au cinéma.

⁶²⁰ Suite à une erreur de montage, le film se termine de manière abrupte sur le plan de l’explosion du bungalow, donnant l’impression que le monde est emporté avec. Les dernières images sont aujourd’hui rétablies et l’on y voit Hammer et Velda survivre à l’explosion.

qui renferme une lumière si puissante qu'elle efface tous ceux qui tentent de l'ouvrir [Fig. 179]. Comme si c'était la lumière du cinéma le terrible secret de cette boîte, qui après avoir imprégnée l'image sur la pellicule dans un premier temps, l'efface ensuite dans le blanc du rayonnement lumineux incontrôlable. Lumière révélatrice : « Ce Hammer est une sorte d'automate : on croirait presque que quelqu'un s'est rendu maître de son enveloppe charnelle et le télécommande à distance... À très longue distance... Il a le regard inexpressif. »⁶²¹ écrit Barry Gifford à propos du héros du film. En tout cas, dans le film, les personnages semblent tellement lassés des clichés qu'ils n'hésitent pas à en expliquer directement les subterfuges narratifs aux spectateurs sans maquillage, comme s'ils étaient déjà contaminés par les radiations de la boîte : « Tu veux venger la mort de ton cher ami. Comme cela justifie bien ta quête du fameux truc »⁶²² dit Velda, la secrétaire, à Hammer, énonçant au spectateur un principe connu de la mécanique narrative, ce qu'Hitchcock appelait le *McGuffin*⁶²³, ce « truc » utilitariste.

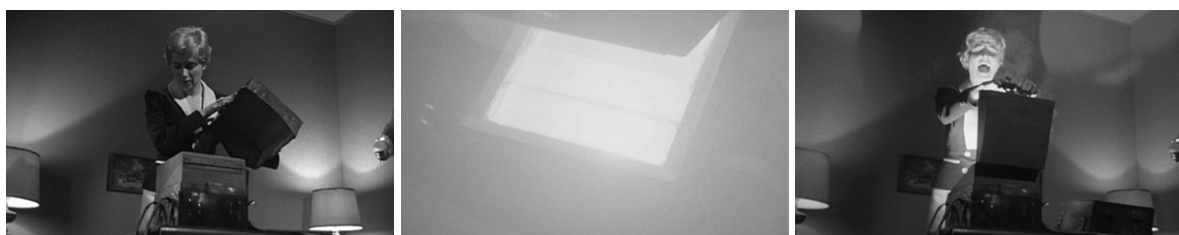


Fig. 179 : La lumière du cinéma : *En quatrième vitesse* (*Kiss Me Deadly*, 1955, Robert Aldrich)

Si les personnages-clichés se débattent, comme on l'a dit, en eux-mêmes comme s'ils essayaient de s'extraire de cette condition rigide du rôle, de fait, le film est pris de spasmes, de décharges ici et là, trop-plein qui le fait presque ressembler à une parodie – la parodie, c'est le cliché qui va trop loin – comme quand Hammer est attaché sur un lit par les espions :

⁶²¹ Barry Gifford, *Pendez-moi haut et court et autres chroniques sur le film noir* [1988], trad. Pierre Bondil, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Rivages », Paris, 1998, p. 125.

⁶²² « *You want to avenge the death of your dear friend. How touching. How sweet. How nicely it justifies your quest for the great whatsit.* »

⁶²³ Le *McGuffin* « est un biais, un truc, une combine, on appelle cela un "gimmick" [...] le MacGuffin n'est rien », Alfred Hitchcock, dans François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, *op. cit.*, p. 111-113. Le *MacGuffin* est un objet moteur pour la narration, objet après lequel tout le monde court (des plans secrets par exemple), peu importe l'objet en lui-même, qui n'a que peu d'intérêt.

sa libération se fait en parallèle d'un combat de boxe retransmis à la radio, dont le commentaire illustre de manière étrangement parfaite et comique la lutte de Hammer pour se libérer. Comme s'il était téléguidé par les commentaires. Car Hammer, le cliché du privé, on le connaît bien. Trop bien même, et on sait ce que l'on attend de lui : « Du reste, lorsqu'on dit de quelqu'un qu'on le "connaît bien", on veut généralement dire par là qu'on a repéré le caractère répétitif de son comportement et qu'on est par conséquent à même de prévoir, presque à coup sûr, son comportement dans telle ou telle circonstance donnée. Ce qui signifie qu'on a bien compris son "rôle" »⁶²⁴. Après tout le terme « cliché » désigne, lui aussi, une image : c'est l'« Image photographique négative [tout autant que l']idée trop souvent répétée ; lieu commun, banalité »⁶²⁵.

Si le cliché, c'est le personnage qui répond parfaitement aux attentes, au comportement attendu (béhaviorisme), prédictible donc, que reste-il du libre-arbitre ? En somme quid de la personnalité, et de la conscience ? Marcuse (que l'on a déjà évoqué précédemment) a su à partir de Freud remarquer l'envahissement du monde par le cliché, qu'il nomme « type ». Cela concerne le monde moderne, notamment par le travail mécanique sur la chaîne d'assemblage, la routine du bureau ou encore la consommation comme rituel, qui absorbent toute l'énergie des vivants : « L'individualité est toute standardisée, résidant dans la représentation de types (tel que la vamp, la ménagère, l'ondine, le mâle, la femme d'affaires, le jeune-couple-qui-lutte-pour-la-vie) [...]. L'existence humaine, dans ce monde, n'est que l'étoffe, la matière, le matériau, qui n'a pas le principe de son mouvement en elle-même. »⁶²⁶ Pour lui, c'est la conscience même (le moi) qui est attaqué par les représentations du sur-moi, qui permettent la domination du système et des institutions qui gèrent les besoins de l'individu. L'homme se pétrifie dans les représentations et c'est la conscience qui se fige : « les interactions entre moi, surmoi et ça se congèlent en réactions automatiques. La matérialisation corporelle du surmoi s'accompagne de la matérialisation corporelle du moi qui se manifeste par des traits et des gestes stéréotypés utilisés à des occasions et à des heures appropriées. La conscience, de moins en moins encombrée par son autonomie, tend à se

⁶²⁴ Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, op. cit., p. 39.

⁶²⁵ Dictionnaire *Le Petit Larousse*, Larousse, Paris, 2001, p. 226.

⁶²⁶ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation* [1955], trad. Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 2007, p. 96.

limiter à la tâche de régler la coordination de l'individu avec la société. »⁶²⁷ poursuit-il dans *Eros et Civilisation*, publié en 1955, l'année de sortie au cinéma d'*En quatrième vitesse*. Un cinéma critique. D'où peut-être le besoin pour les personnages du film d'exploser, entendons par là faire exploser les carcans dont la société les a revêtus pour ne pas devenir des sortes d'« automate[s] qui continue[nt] à respecter les rituels de la routine sociale, un peu comme un corps mort dont les activités réflexes continueraient à fonctionner. »⁶²⁸ Avant de devenir des *body snatchers*, cette fin de l'homme qui apparaîtra au cinéma un an plus tard⁶²⁹.

b. Quand la ville dort

Hammer, Christina, Nick semblent se débattre comme un rêveur s'agite dans son lit, pris dans la tourmente d'un cauchemar, défaisant ses draps, se roulant d'un côté à l'autre, retournant les oreillers, transpirant à grosses gouttes dans ses vêtements à moitié défaits, le corps essayant désespérément de sortir l'âme du mauvais rêve dans lequel elle est tombée. L'anesthésie, le sommeil, le coma, le K.O., la syncope, le somnifère, le penthotal, le rêve éveillé, la perte constituent le champ « lexical » du film : d'Hammer, drogué au sérum de vérité puis dans le coma, au vendeur d'art qui se gave de somnifères en passant par les divers protagonistes qui sont assommés. Ainsi que, dès son générique « l'avancée est synonyme de recul, la progression est immobile. L'état du dormeur en somme »⁶³⁰, un surplace fondamentalement structurel du cauchemar : on y voit en effet Christina venir du noir de l'arrière-plan vers le premier plan pour arrêter une voiture mais elle se retrouve trois fois au même point, soit de nouveau à l'arrière-fond [Fig. 180]. Cette répétition annonce la narration du film (Plus Hammer avance dans l'enquête, moins il y comprend quelque chose) mais aussi

⁶²⁷ *Id.*

⁶²⁸ Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, op. cit., p. 72. À propos des gens en deuil, par rupture amoureuse, amitié désillusionnée ou la mort.

⁶²⁹ *En quatrième vitesse*, réalisé en 1955, et *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, réalisé en 1956, pourraient vraiment fonctionner comme une œuvre en deux parties. D'autant que le premier film commence sur une autoroute de Californie avec un avertissement que l'identité est en danger (Christina qui arrête les voitures et dit à Hammer : « ne m'oubliez pas » [« Remember me »]) et le second s'y termine (Bennell qui veut arrêter les voitures pour prévenir de l'envahissement des doubles sur une autoroute qui mène à Los Angeles). Précisons que la production a imposé à Siegel un prologue et un épilogue qui situent Bennell dans un asile psychiatrique, deux séquences désavouées par le réalisateur. La vraie fin est donc Bennell qui hurle sur l'autoroute.

⁶³⁰ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 50.

préfigure l'avènement du mauvais double sous le visage de Lily (Gabrielle), double un peu raté (comprendre moins belle) de Christina. Pensons aussi au générique qui défile à l'envers et nous fait bien comprendre qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans le bon sens.

Ainsi, et l'on retrouve la thèse déjà débattue dans les chapitres précédents, avec le mauvais double, le mal, l'horreur, ne sont pas extérieurs au champ, à la nation, mais à l'intérieur, littéralement *en sommeil*. Si le personnage-cliché est un être pris dans une mécanique qui fait de lui un automate prédéterminé, c'est qu'il y a un endormissement de la vigilance, de la conscience, empêchant le libre-arbitre. Et c'est tout un lexique et une mise en scène du sommeil qui surgissent ici et là dans le cinéma d'après la seconde guerre mondiale : le sommeil qui fait surgir des doubles dans *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, dont Nicole Brenez remarque que « le recours au double exhume l'inavouable en redistribuant les signes corporels et assure l'indistinction du réel et du rêve (la somatisation). »⁶³¹ C'est ce qu'expérimente James Stewart lorsqu'il court après un rêve sous la forme du double de Madeleine (Kim Novak) dans *Sueurs froides*⁶³² (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock) ; mais aussi les soldats mis en état de somnambulisme d'*Un crime dans la tête* (*The Manchurian Candidate*, 1962, John Frankenheimer) ; les personnages perdus entre veille et sommeil d'*En quatrième vitesse* ; l'héroïne somnambule de *Carnival of Souls* ; l'amnésique Gregory Peck qui se plonge dans ses rêves pour trouver la vérité dans *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, 1945, Alfred Hitchcock). Mais évoquons aussi, rien que pour le titre, *Le Grand sommeil* qui lie Hypnos et Thanatos dans une intrigue labyrinthique et soporifique pour le spectateur⁶³³.

« Regardez Stewart dans *Vertigo* : un peu robot, un peu zombi, ne tenant au réel que par son rêve éveillé et au décor que par les “marques” de la mise en scène, comme par autant de points de suture séparés les uns des autres par du rien. »⁶³⁴ Le cinéma déraille et semble

⁶³¹ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck, coll. « Arts et cinéma », Paris/Bruxelles, 1998, p. 28.

⁶³² On se rappelle l'hypothèse de Chris Marker qui fait de la deuxième partie du film le rêve de James Stewart à l'hôpital dans Chris Marker, « *A Free Replay : notes sur Vertigo* », *Positif* n° 400, juin 1994, p. 79-84.

⁶³³ « J'ai dormi la première fois que j'ai vu *Le Grand sommeil* [...] qui est maintenant un de mes films préférés. Personne ne peut comprendre *Le Grand sommeil*. Même ses auteurs n'y comprenaient rien. », Monte Hellman dans Emmanuel Burdeau, *Sympathy for the Devil, entretien avec Monte Hellman*, *op. cit.*, p. 181. Notons également que le grand sommeil est une façon de nommer la mort.

⁶³⁴ Serge Daney, *Ciné-journal* vol. 2 / 1983-1986, *op. cit.*, p. 94.

porter un regard introspectif, nous disant, comme l'exprime Richard Conte suite à son œuvre picturale et performative de peindre devant un écran de télé, que « L'écran satisfèrait le désir de dormir, voilà une explication de l'attrait des écrans et des salles obscures. Endormir la vraie vie. »⁶³⁵ Or *Sleep No More*, c'est le titre en forme d'avertissement qu'aurait dû avoir *L'Invasion des profanateurs de sépultures*⁶³⁶. Le caractère apocalyptique qui transpire de ces films (qui culmine dans le champignon nucléaire d'*En quatrième vitesse*) réside bien sûr dans l'impossibilité de ne pas dormir, dans l'inéluctabilité du sommeil. Mary, héroïne de *Carnival of Souls* le déclare très simplement en disant que même « le café ne la tient pas éveillée »⁶³⁷.

Christina, qui avance de la profondeur de champ vers la caméra, comme pour s'échapper de l'image et rejoindre le réel, nous rejoint, repart encore et encore de la profondeur (point de départ ténébreux) – mais de manière toujours un peu différente, à chaque prise, les mouvements du corps sont un peu différents ici ou là – par l'horreur du *cut*, prise au piège dans l'image, sur la route, embourbée dans la torpeur du sommeil dont elle cherche à s'enfuir. Coincée d'être une image parmi les images.



Fig. 180 : Le début d'*En quatrième vitesse* : Christina avance mais fait du sur place

⁶³⁵ Richard Conte, « Peindre devant l'écran (première partie) », *Recherches poétiques* n° 8, « Les Noces du nombre et de l'image », hiver 1999, p. 37. Pendant la coupe du Monde de football de 1998, Richard Conte a peint, devant sa télévision, un tableau par match, passant plus de 96 heures devant l'écran.

⁶³⁶ « Kevin McCarthy a suggéré un titre shakespearien, "*Sleep No More*" que, bien sûr, les dirigeants n'ont pas aimé » / « Kevin McCarthy suggested a Shakespearean title, '*Sleep No More*', which naturally the executives didn't like », Don Siegel, *A Siegel Film, op. cit.*, p. 178. (Je traduis).

⁶³⁷ « *Coffee never keeps me awake* ».

B. FUIR LE VISIBLE / LE RÉEL ABANDONNÉ

« En se penchant par-dessus le bastingage des navires en partance pour l'Europe afin de regarder leur pays une dernière fois, les émigrants américains voyaient déjà le désert avancer et prendre possession de leurs villes et de leurs banlieues. »⁶³⁸

1. Fuir la surface : l'obscurité du réel

« Ce sera encore l'histoire d'une résistance au changement. Et les zombies ressembleront à des sans-abri. Voilà les prémisses. »⁶³⁹

a. Repeupler l'image pour le pire : le renversement

Que se passe-t-il dans les films de zombies contemporains (ceux du XXI^e siècle) ? Comme dans *Bienvenue à Zombieland*, le film qui ouvre cette thèse, les zombies sont hyperactifs. Ils courent dans tous les sens et chassent, la bave aux lèvres, tous les êtres vivants qui osent s'aventurer dans le champ. Les zombies sont désormais des super-prédateurs qui occupent le terrain, qui occupent l'image. Et avec l'essor des effets spéciaux numériques – comme le logiciel MASSIVE⁶⁴⁰ créé par WETA (la compagnie de Peter Jackson), logiciel qui génère des masses de personnages grâce à un puissant algorithme adapté des théories mathématiques de la très poétique « logique floue »⁶⁴¹ (*fuzzy logic*) –, les hordes éparses de zombies ont laissé place à une mer de créatures qui recouvre, telle la carte à l'échelle 1/1 de Borges⁶⁴², le monde sans laisser le moindre espace vide. *Resident Evil: Extinction* (2007, Russell Mulcahy) qui utilise le logiciel MASSIVE, *L'Armée des morts* (*Dawn of the Dead*, 2004,

⁶³⁸ James Graham Ballard, *Salut l'Amérique !*, trad. Elisabeth Gille, Denoël, coll. « Présence du futur », Paris, 1981, p. 53.

⁶³⁹ George A. Romero, « Conversations avec George A. Romero. Entretien 1 (décembre 2001) », entretien réalisé par Jean-Baptiste Thoret, *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero, op. cit.*, p. 200. À propos du scénario de *Land of the Dead*.

⁶⁴⁰ *Multiple Agent Simulation System in Virtual Environment*. La numérisation des figurants se faisait déjà dans *Titanic* de James Cameron. Notons qu'aujourd'hui, les films utilisent aussi pour les figurants immobiles des poupées gonflables, beaucoup moins chères et complexes que de vrais figurants ou des effets numériques. La société The Inflatable Crowd Company, fondée en 2002, est devenue experte en la matière. Pas moins de 11 000 poupées sont utilisées dans le film *De l'ombre à la lumière* (*The Cinderella Man*, 2005, Ron Howard) : < <http://www.inflatablecrowd.com/default/Home.html> >.

⁶⁴¹ Cet algorithme donne l'impression que chaque individu semble interagir indépendamment des autres.

⁶⁴² Jorge Luis Borges, « De la rigueur scientifique », *L'Auteur et autres textes* [1960], trad. Roger Caillois, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 2004.

Zack Snyder), *Bienvenue à Zombieland* et tous les autres, montrent une foule de corps en mouvement digne par exemple du cinéma pharaonique hollywoodien (on pense aux grandes fresques bibliques comme *Les Dix commandements* (*The Ten Commandments*, 1956, Cecil B. DeMille) avec ses 10 000 figurants, *Ben-Hur* (1959, William Wyler) et ses 8 000 figurants ou encore *Cléopâtre* (*Cleopatra*, 1963, Joseph L. Mankiewicz) et ses 26 000 figurants. Les masses, les foules, les moments de grand rassemblement ont été un sujet de prédilection pour le cinéma et ce, dès le début : *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895, Louis Lumière) bien sûr⁶⁴³, mais aussi *Intolérance* (*Intolerance*, 1916, David Wark Griffith), *Les Fiancées en folie* (*Seven Chances*, 1925, Buster Keaton), *La Foule* (*The Crowd*, 1928, King Vidor), *Le Cuirassé Potemkine*, *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Les Dix commandements* (*The Ten Commandments*, 1923, Cecil B. DeMille) ou encore *Le Triomphe de la volonté* (*Triumph des willens*, 1935, Leni Riefenstahl). Plus tard, comme dans un dernier sursaut, il y aura *Woodstock* (1970, Michael Wadleigh) avec ses centaines de milliers de corps transcendés par la musique, la drogue, la paix et la boue. Notons que c'est le film que regarde Charlton Heston dans *Le Survivant* (*The Omega Man*, 1971, Boris Sagal), un film post-apocalyptique qui commence sur la ville de Los Angeles vide mais en fait polluée et envahie par des hordes de vampires/zombies qui pourchassent Heston, le dernier humain, durant la nuit. L'échec du rassemblement contestataire que regarde Heston dans les images du cinéma ressurgit de manière blafarde sous la forme de ces morts-vivants qui hantent la cité des anges. Images contre revenants. Notons que souvent au cinéma, ce sont des foules rassemblées par une idéologie (Dieu, la révolution communiste, le capitalisme, la contestation américaine, le nazisme, l'amour ou le mariage) qui sont représentées.

Quid de l'histoire de la démographie cinématographique ? En s'appuyant sur un texte de Serge Daney, « Pour une ciné-démographie » – où le critique appelle à une histoire du cinéma écrite sous l'angle du ratio entre le nombre de personnages dans le film et le nombre de spectateurs dans la salle – José Moure, dans un chapitre de *Vers une esthétique du vide au cinéma*, trace les grandes lignes de ce ratio en rappelant à quel point il y avait du monde au cinéma à ses débuts, du monde devant et dans l'écran. Ainsi de l'âge d'or du cinéma muet qui peuple son écran de foules et de classes sociales en lutte (du burlesque américain au cinéma

⁶⁴³ « Plus de cent personnages ou groupes animés passent en cinquante secondes dans cette porte projetée sur l'écran », O'Cégé, *Le Moniteur de la photographie* n° 9, avril 1895, cité dans Vincent Pinel, *Louis Lumière. Inventeur et cinéaste*, Éditions Nathan, Paris, 1994, p. 29.

« politisé » de Vertov ou d'Eisenstein en passant en France par le cinéma d'Abel Gance), jusqu'à la propagande accompagnant la seconde guerre mondiale qui mobilise les troupes, en Allemagne comme en Amérique, en mettant en scène des grands mouvements de masses humaines. Il remarque, comme Daney, qu'ensuite le modernisme cinématographique s'est accompagné d'une désertification du champ cinématographique. José Moure termine son analyse sur la tentative d'Hollywood dans les années 80-90 de restaurer les mythes anciens brûlés dans le nouvel Hollywood, un post-cinéma où Daney, lui, prend *Le Dernier empereur* (*The Last Emperor*, 1987, Bernardo Bertolucci) et *Le Grand bleu* (1988, Luc Besson) comme figures exemplaires d'un cinéma intimiste et introspectif, à l'espace trop grand pour les actions des personnages, et qui mobilise les foules de spectateurs et repeuple les salles de cinéma, plus grandes mais moins nombreuses.

Quid des foules dans les films alors ? Ont-elles disparu du champ cinématographique ? C'est pourtant en 1982, dans *Gandhi* de Richard Attenborough, que le record absolu du nombre d'acteurs dans une séquence est inscrit au Guinness Book : 300 000 figurants sont employés dans la séquence des funérailles de Gandhi. Mais, bien loin de ressusciter les figurants actifs d'antan, c'est donc une foule endeuillée et impuissante qui est mobilisée pour ce record. Loin de la révolte, ce sont des corps disciplinés et tristes. Serge Daney écrivait « qu'une population évanouie ne se ressuscite pas et que les figurants de Cecil B. De Mille ne vont pas revenir par miracle. »⁶⁴⁴ Par miracle, non. Reste le cauchemar des morts-vivants, qui ne sont pas des ressuscités mais des revenants. On se rappelle de la très belle thèse d'Hervé Aubron, citée plus haut, qui se demande si les morts-vivants des films d'aujourd'hui ne sont pas les fantômes des figurants des films d'Eisenstein, comme s'il n'y avait que les morts pour se mobiliser autant, théorise-t-il. Mais, c'est moins un point de vue idéologique que démographique qui nous intéresse ici (mais les deux sont-ils jamais déconnectés ?) Car si dans le cinéma du XX^e siècle, les histoires se passent au moment de la relève des morts, de la rencontre et de la lutte entre les morts et les vivants, maintenant la défaite des vivants semble actée. Les films s'ouvrent sur les ruines du monde. Et des films comme *Bienvenue à Zombieland* montrent des humains réduits à peau de chagrin, dont le quotidien est de vivre dans l'ombre, qui se cachent et attendent que les zombies aillent voir ailleurs pour réinvestir

⁶⁴⁴ Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information, dialogue* avec Philippe Roger, *op. cit.*, p. 148.

la surface un instant et profiter du parc d'attractions à l'abandon. Un instant, car désormais, il n'y a plus la place pour les vivants dans l'image. Et cela de manière irréductible. C'est ce cinéma qu'ont apporté les zombies à la fin des années soixante. L'image leur appartient et ils mettent en danger toute irruption des figures mythiques du cinéma hollywoodien. Ainsi, toute liaison entre des personnages peut se conclure définitivement par l'entremise de ces corps affamés, comme dans la séquence de *28 semaines plus tard* (*28 Weeks Later*, 2007, Juan Carlos Fresnadillo) où Robert Carlyle doit abandonner sa femme et un enfant – symboliquement leur enfant – en quelques secondes suite à l'irruption des zombies dans leur chambre (dans la pièce, les zombies forment une frontière entre lui et sa femme et l'enfant, il s'enfuit par la porte). L'essor d'une sorte de néo-classicisme, qui raviverait le sentimentalisme, les états d'âme et les grands mythes américains, dans le cinéma d'après le moment iconique de la chute de la United Artists après l'échec de *La Porte du Paradis* (1980, *Heaven's Gate*) – événement qui marque symboliquement la fin de l'ère des auteurs à Hollywood –, semble toujours un peu empêché par ces vagues massives de morts-vivants qui s'invitent encore dans le champ, rappelant le temps des révolutions échouées ou corrompues et les espérances désormais mortes qu'elles portaient. Ils en sont les ruines. Comme si le réel raté ne voulait pas laisser de place à l'image du bonheur.

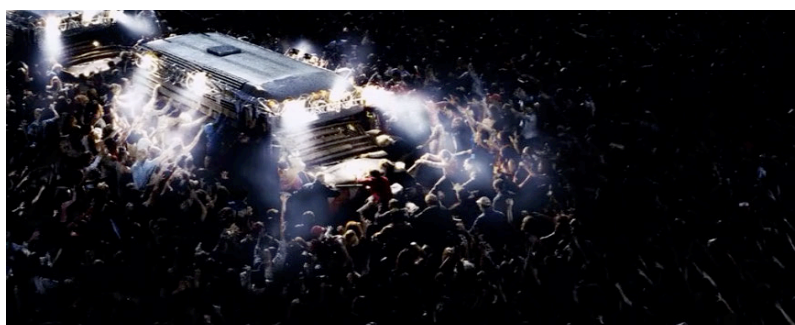


Fig. 181 : *L'Armée des morts* (*Dawn of the Dead*, 2004, Zack Snyder)

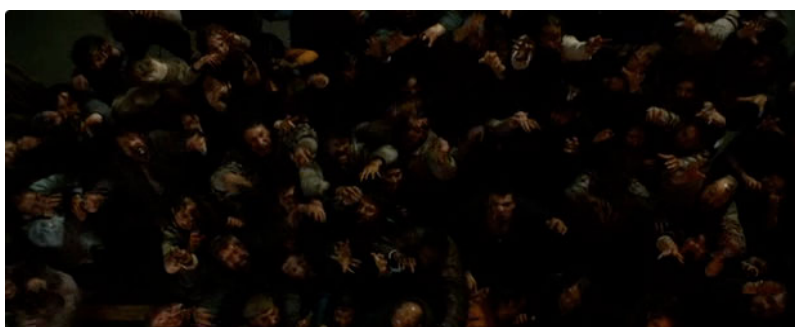


Fig. 182 : *Bienvenue à Zombieland*



Fig. 183 : *Resident Evil: Extinction* (2007, Russell Mulcahy)



Fig. 184a à f : *Le Cuirassé Potemkine* ; *Intolérance* (*Intolerance*, 1916, David Wark Griffith) ; *Les Fiancées en folie* (*Seven Chances*, 1925, Buster Keaton) ; *Les Dix commandements* (*The Ten Commandments*, 1923, Cecil B. DeMille) ; *La Foule* (*The Crowd*, 1928, King Vidor) ; *Le Triomphe de la volonté* (*Triumph des willens*, 1935, Leni Riefenstahl)

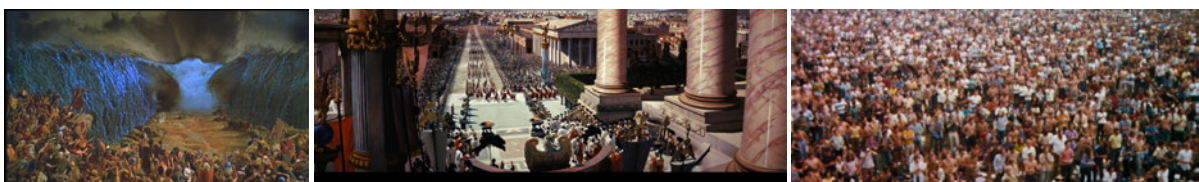


Fig. 185a, b, c : *Les Dix commandements* (*The Ten Commandments*, 1956, Cecil B. DeMille) / *Ben-Hur* (1959, William Wyler) / *Woodstock* (1970, Michael Wadleigh)

Le champ devient un espace fait de poches insulaires et dispersées d'où résonnent les voix des derniers survivants, sortant de temps à autre des marges invisibles du hors-champ (le bunker par exemple) : on pense au « *Hello... Is anyone there ?* »⁶⁴⁵ qui ouvre *Le Jour des morts-vivants* et que lance un des héros du film, à la recherche de rescapés dans une ville en

⁶⁴⁵ « Hé-ho, y a quelqu'un ici ? ». J'ai préféré garder la version originale iconique : cette phrase a par exemple été réutilisée et remixée dans une chanson du groupe Gorillaz (*MI A1*).

ruines et abandonnée. Le bunker du *Jour des morts-vivants*, le centre commercial de *Zombie*, l'appartement calfeutré de *28 jours plus tard* (*28 Days Later*, 2002, Danny Boyle), etc., bref tout ce qui est synonyme d'enfermement et de vie en autarcie, vaut pour une préfiguration d'un nouvel espace, un hors-champ rendu perceptible par les murs qui le délimitent, car il s'agit de zones de réclusion, d'abstraction du monde, un hors-champ caché du réel et pourtant dans l'image, un « *hors-champ cadré* »⁶⁴⁶. Par réel, nous entendons le lieu que la lumière du soleil éclaire, productrice d'images et de vie (photosynthèse), le visible. L'humanité s'est réfugiée dans ces zones cachées de la lumière naturelle, sombres, laissant le champ libre aux zombies qui le parcourent en traînant des pieds.

b. En aparté : Le monde comme un film post-apocalyptique



Fig. 186 : *Dans les entrailles de New York* (2008, Chantal Lasbats)

Comme si le film d'horreur et le réel se rejoignaient, peut-on imaginer un monde renversé comme le laisse entrevoir le film d'horreur, qui transformerait les hommes en monstres ? En hommes-taupes ? Y a-t-il une « hors-champisation » du monde ? En effet, on s'évertue à

⁶⁴⁶ Jean-Baptiste Thoret, « Dead-lines (note sur le statut du hors-champ dans le cinéma américain des années 70) », *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, op. cit., p. 44. À propos du ventre de Mia Farrow dans *Rosemary's Baby*.

définir les zombies, à s'en servir comme métaphores strictes et définitives : mais à ce jeu-là, sont-ils les miséreux qui errent dans les rues, ou bien plutôt ceux qui font semblant de ne pas voir ? C'est bien la question que pose la voix off du documentaire *Dans les entrailles de New York* (2008, Chantal Lasbats) : « Pour survivre sous terre [...], faut-il être presque mort ou déjà survivant ? » Qui est le mort de qui ? Ce documentaire s'intéresse à ceux qui sont exclus du visible. C'est la visibilité de l'horreur sociale qui est en jeu ici, un réel à la hauteur des films de science-fiction (d'où le terme science-fiction, une anticipation du futur par la fiction). L'appellation *Mole people* désigne les sans-abri qui ont quitté la surface pour vivre sous le béton de New York, dans et sous les tunnels désaffectés du métro new-yorkais, dans les ruines perdues et oubliées sous les bas-fonds de la ville. Comme dans les pires cauchemars de Wells – on pense aux Morlocks de *La Machine à explorer le temps* –, une part de l'humanité se retrouve dans les profondeurs de l'obscurité, et s'y habitue : « Les hommes-taupes [*mole people*] vivent au minimum un niveau en dessous de la surface. Plus elles sont situées profondément, plus les communautés sont dites établies et unies, et ses membres remontent de moins en moins à la surface, vivant et dormant sous la terre. Dans les tunnels les plus profonds, ce n'est pas étonnant de trouver des sans-abri qui sont restés une semaine sans voir la lumière du soleil. »⁶⁴⁷ Cette pauvreté invisible serait d'abord apparue au milieu des années soixante-dix, consécutivement au retour des vétérans du Viêtnam. Cette population échappe à toute statistique, mais la journaliste Jennifer Toth – qui a été une des premières à mettre en lumière l'existence des *Mole people* dans son ouvrage *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City* publié en 1993 – estime la population au cours des années quatre-vingt à environ 5 000 personnes rien que pour le Riverside. Plus tard, sous la politique de tolérance zéro de Rudolph Giuliani, les sans-abri sont criminalisés (ils sont coupables de “*quality-of-life crimes*”), poussés à aller encore plus loin par la police, alimentant les rumeurs et légendes d'une « autre » civilisation sous la surface, tant les témoignages sont étonnants : « À leur première descente dans les tunnels, les membres de l'ADAPT [*Association for Drug Abuse Prevention and Treatment*] ont été choqués non

⁶⁴⁷ « *Mole people live at least a level deeper. At each deeper level, the communities are said to be more established and cohesive, and members go to the surface less frequently, living as well as sleeping underground. In the deeper tunnels, it is not uncommon to find homeless who have gone a week or more without seeing sunlight.* », Jennifer Toth, *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City*, Chicago Review Press, Chicago, 1993, p. 192. (Je traduis).

seulement par le nombre de sans-abri qu'ils ont trouvés, mais aussi par les quartiers d'habitation et "commodités" souterrains parfois élaborés. C'étaient des logements avec du papier peint, des photos et des posters accrochés aux murs. Eau courante, douches, chauffage, électricité et même un four micro-onde ont permis de rendre la vie dans les tunnels un peu plus supportable. »⁶⁴⁸

« Les morts sont des sans-maison »⁶⁴⁹ dit Arnaud Gélis, un paysan « messenger des âmes » de la ville de Pamiers au XIV^e siècle. Au XX^e siècle et à l'aube du XXI^e, les sans-abri sont comme des morts, trappés six pieds sous terre (*six feet under*).



Fig. 187 : Austin Hargrave, *JR and Amy*, Las Vegas, 2009, photo publiée dans le journal *The Sun* du 24 septembre 2009

Habiter sous la surface n'est pas qu'une spécificité new-yorkaise. Dans *Beneath the Neon: Life and Death in the Tunnels of Las Vegas*, publié en 2007 (traduit en France aux Éditions Inculte en 2012 sous le titre *Sous les néons*), le journaliste Matthew O'Brien a exploré

⁶⁴⁸ « From their very first trip into the tunnels, ADAPT's workers were shocked not only by the numbers of homeless they found, but also by the sometimes elaborate living quarters and "conveniences" underground. They were dwellings with wallpaper, pictures, and posters hanging from walls. Running water, showers, heat, electricity, and even a microwave oven helped make life in the tunnels a bit more bearable. », *ibid.*, p. 156. (Je traduis). Précisons que le livre à sa sortie, présentant des faits difficilement vérifiables, a été soumis à la critique sur certains points tout en étant admis que l'on ne peut nier dans l'ensemble l'existence des habitants souterrains. En effet, dans le livre, Toth décrit des sociétés entières vivant sous terre, totalement organisées et quasiment indépendantes de la surface avec une hiérarchie (maire, institutrice) comme celle du site appelé *The Condos*.

⁶⁴⁹ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan : de 1294 à 1324*, *op. cit.*, p. 595.

pendant cinq ans les tunnels des collecteurs d'eau pluviale de Las Vegas pour y découvrir une population de sans-abri qui est estimée à environ 700 habitants⁶⁵⁰, des « zombies invisibles qui ont décidé de vivre sous terre » comme nous le décrit la quatrième de couverture de la version française. Là encore, l'imaginaire zombie vient témoigner d'une ligne de fracture dans une ville qui n'a que faire de ses laissés-pour-compte (dans son récit, O'Brien rencontre énormément de vétérans du Viêtnam par exemple). Le journaliste lui-même utilise des métaphores morbides pour décrire ce qu'il peut distinguer dans ce lieu « immobile et sombre comme l'intérieur d'un cercueil »⁶⁵¹, tandis que Eddie, un des sans-abri rencontré par Matthew O'Brien, dit : « Je deviens un vrai zombie »⁶⁵². Une enquête dont témoignent en 2009 les photographies d'Austin Hargrave pour l'article « Lost Vegas » publié dans *Le Sun* par Pete Samson [Fig. 187]. Dans l'étude et l'aventure d'O'Brien sous les néons, on apprend qu'au cours de l'histoire, plusieurs peuples et individus vivant en société se sont réfugiés sous terre sur des longues durées que ce soit les chrétiens de Cappadoce creusant des cités et églises souterraines pour fuir les persécutions romaines (env. 300) puis musulmanes (VII^e siècle) ; les juifs du ghetto de Lvov et de Varsovie se cachant des nazis dans les égouts pendant un an durant la seconde guerre mondiale ; les « charlies » vietcongs du FNL qui creusèrent durant la guerre du Viêtnam un immense réseau de galeries souterraines dans lequel ils vivaient pour échapper aux soldats américains et les attaquer par surprise. Mais à la lecture de l'ouvrage, on comprend que ce qui différencie les *mole people* et les habitants des tunnels de Las Vegas de ces cas, c'est que tous ces exemples cités étaient directement mis en danger par un ennemi étranger, par des envahisseurs. Ils étaient en situation de guerre : disparaître, se camoufler était une question de survie primaire. Ici, c'est d'une mise à l'écart discrète qu'il est question, de l'intérieur, par un délitement du social et de ses institutions (santé, emploi, etc.). Cette fois, c'est la société, l'ensemble auquel ils appartiennent, qui pousse certains de ses propres membres à se mettre volontairement en retrait, au-dessous, à devenir invisibles.

⁶⁵⁰ « *It is estimated the population of the underground community could be as many as 700* », Pete Samson, « *Lost Vegas* », *The Sun*, 24 septembre 2009, article numérisé consulté à l'adresse : <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/features/2651937/The-people-living-in-drains-below-Las-Vegas.html> >.

⁶⁵¹ Matthew O'Brien, *Sous les néons* [2007], trad. Caroline Dumoucel, Éditions Inculce, Paris, 2012, p. 20.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 88.

Les *mole people* sont à l'opposé des corps déchus qui occupaient l'espace public à l'époque du Bowery de Lionel Rogosin, dans le New York des années cinquante (chapitre II). Ces corps qui étaient allongés sur le bitume ont disparu. Las Vegas et New York vivent littéralement et quotidiennement sur un non-dit, des « invisibles » (ces revenants du Viêtnam qui n'ont pas eu la décence d'être M.I.A.). On ne veut simplement pas les voir. Dans les entrailles de New York : comme si la ville les avait dévorés : « Pour ceux du haut, ceux du bas appartiennent à une légende, à une rumeur urbaine »⁶⁵³. Effacés de la réalité. *Je suis une légende.*



Fig. 188 : *Dans les entrailles de New York*

c. *Dark Horizon*

Éclairé à la faible lumière d'une lampe torche, le documentaire *Dans les entrailles de New York* fait de la visibilité le trait d'union entre éthique et esthétique, à l'image de cette main tendue à travers les barreaux des égouts qui rejoue, de manière totalement incongrue, l'Adam de la chapelle Sixtine [Fig. 188]. Il ne faut pas perdre contact, sinon au prix de la disparition de ce que l'on pourrait appeler, à défaut d'autre chose, l'humanité (pour ceux du dedans comme ceux du dehors). Il devient difficile de distinguer un visage dans l'obscurité derrière les barreaux. On retrouve le même problème de luminosité dans *Dark Days* (2000), un film de Marc Singer coréalisé avec les sans-abri dans le Freedom Tunnel sous le Riverside Park et dans les bas-fonds du Hell's Kitchen, cachés dans les interstices de la ville, là où les caméras ont du mal à se faufiler, ont du mal à filmer à cause de l'obscurité. *Dans les entrailles de New York* : « Et puis il y a l'obscurité, ce noir profond qui transforme ces habitants en fantômes d'eux-mêmes, le teint blafard, le visage zébré de crasse. Tous ont appris à voir dans cette nuit permanente. Des ténèbres qui forment pour Luis une enveloppe rassurante contre la réalité du dehors. Lui qui "n'aime plus le jour" renoncera d'ailleurs à remonter à la surface pour aller

⁶⁵³ Commentaire de la voix off du documentaire *Dans les entrailles de New York*.

chercher de l'eau. »⁶⁵⁴ *Dark Days* : « Les tunnels sont sombres, humides et intimidants et il est très facile d'y perdre la raison. Vous vous y sentez très loin du monde, dans votre propre version de l'enfer. »⁶⁵⁵

Filmé en 16 mm., éclairage à la lampe torche comme *Dans les entrailles de New York*, le film frappe par son utilisation du noir et blanc (d'abord pour des raisons économiques : Singer a utilisé la pellicule la moins chère possible et a demandé à Kodak et à Cinevision de l'aide matérielle). Le seul horizon est noir, en fait il n'y a pas d'horizon pour ces habitants, le fond de l'image est noir. Et si dans la peinture byzantine, le fond doré exprime la chaleur de Dieu qui est présent partout dans l'espace (l'air), ici c'est le vide du noir qui entoure, et cerne les habitants de l'ombre. Le froid du paysage social désagrégé. Il n'y a pas de ciel (au mieux du béton quand la lumière de la lampe torche dévie des interviewés). Le tournage en décor naturel qui caractérise le cinéma moderne (pour le cinéma américain, on pense à Jules Dassin par exemple)⁶⁵⁶ et l'ancre dans la réalité se transforme, par la contiguïté des espaces des tunnels souterrains, en tournage dans une sorte de décor de studio à la tonalité claustrophobe. Le tunnel est comme un hangar de tournage qui irrealise l'image, et contamine le réel d'une atmosphère fantastique (comment ce que l'on voit est-il possible ?) [Fig. 189]. Il n'y a pas de profondeur de champ, seul l'aplat noir, sans perspective, et donc sans perspective d'avenir. Au fond, c'est ce qu'expérimente Singer d'un point de vue technique (mais qui devient politique) quand il dit que « Nous avons compris après quelques jours de tournage qu'il fallait beaucoup de lumière pour filmer »⁶⁵⁷.

⁶⁵⁴ Communiqué de presse du film *Dans les entrailles de New York*.

⁶⁵⁵ « *The tunnels are dark, damp and intimidating and it is very easy to lose control of your imagination. You feel very much away from the world, and in your own private version of hell.* », Marc Singer, « *TC Doc Series: Marc Singer on Dark Days* », publié le 16 février 2010 sur le site *Tribecafilm.com*, consulté à l'adresse : < http://www.tribecafilm.com/news-features/features/TC_Doc_Series_Marc_Singer_on_Dark_Days.html >.

⁶⁵⁶ *La Cité sans voiles* (*The Naked City*, 1948) est un film noir tourné directement dans les rues de New York et dans des intérieurs réels. Auparavant, il y a aussi, bien sûr du côté des documentaires, les projets de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (*Chelovek s kinoapparatom*, *Человек с киноаппаратом*, 1929) ou Walter Ruttmann, *Berlin. Symphonie d'une grande ville* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927). Puis plus tard, le néoréalisme italien avec entre autres, Roberto Rossellini.

⁶⁵⁷ « *We figured out after a few days of shooting that you need a lot of light for film* », Marc Singer, « *Dark Days: The Ultimate Underground Film* », entretien réalisé par Amy Goodman, publié le 30 août 2000 sur le site



Fig. 189 : *Dark Days* (2000, Marc Singer)

S'ils sont à l'écart de la société, ils ont pourtant tout l'air de survivants de n'importe quel film apocalyptique. Comme si le monde était en ruine sans en avoir l'air, il n'y a plus de paysage ou de décor hormis du béton gris. Sans en avoir l'air car contre la non-visibilité, l'obscurité, il y a l'hypervisibilité de la surface, l'éclairage urbain qui transforme le monde en musée (des « quartiers-musées »⁶⁵⁸ disait Debord) pétrifié à ciel ouvert, comme Paris dont les éclairages nocturnes en contreplongée mettent en valeur les monuments en plus d'aider à y voir plus clair. Cela permet d'attirer les touristes (et de faire bonne figure), montrant bien qu'il n'y rien à cacher car en surface, dans les villes, il n'y a plus de recoins sombres (ou très peu). Ces films témoignent de ce que le lieu du social, lui, est en ruine, atomisé, un lieu contaminé par les mauvaises retombées radioactives, un lieu où l'on ne revient pas. La ville contemporaine, c'est, nous dit le sociologue de l'urbanisme Mike Davis, « l'équivalent architectural de la bombe à neutrons : la ville vidée de toute expérience vécue »⁶⁵⁹. Les radiations mettent à l'écart, on s'en protègent car la surface est contaminée par les mauvais regards, l'indifférence : comme le dit le directeur du *All Saints' Soup Kitchen* dans l'Upper West

Indiewire.com, consulté à l'adresse :

< http://www.indiewire.com/article/interview_dark_days_the_ultimate_underground_film > (Je traduis).

⁶⁵⁸ « [...] le spectacle de la ville a besoin des quartiers-musées. », Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992, p. 60.

⁶⁵⁹ Mike Davis, *Au-delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre*, *op. cit.*, p. 88. À propos de Los Angeles.

Side : « Qu'est-ce qui leur donnerait envie de revenir quand ils ressentent que l'on ne veut plus d'eux là-haut ? »⁶⁶⁰

En 1984, soit seize ans avant *Dark Days*, sortait au cinéma *C.H.U.D.* (Douglas Cheek), un film d'horreur tourné à New York où des mutants vivent dans les égouts, les *C.H.U.D.* pour « *Cannibalistic Humanoid Underground Dwellers* ». Sur l'affiche est écrit : « Un récent article d'un journal new-yorkais relatait qu'un grand nombre d'individus vivait sous la ville... Le journal se trompait. Ceux qui vivent sous la ville n'étaient pas des humains. *C.H.U.D.* est sous la ville... »⁶⁶¹ Circulation entre le réel et le cinéma, le film raconte l'histoire d'un photographe qui enquête sur l'existence de sans-abri souterrains tandis qu'un policier travaille sur des crimes commis dans les égouts de New York pour y découvrir l'existence des *C.H.U.D.*, qui sont en fait ces mêmes sans-abri victimes de radiations provenant des déchets nucléaires abandonnés là par les autorités. La métaphore est évidente, encore les retombées radioactives du social en fission. Et l'on peut se demander à ce titre si le documentaire de Marc Singer n'est pas finalement un remake de *C.H.U.D.* en quelque sorte. Le réel se vit comme un film d'horreur.

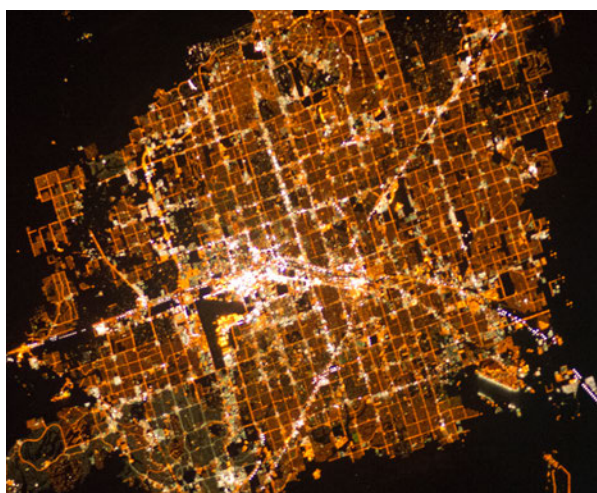


Fig. 190 : Las Vegas vue de l'espace : photographie ISS026-E-6255, 30 novembre 2010, Station spatiale internationale

⁶⁶⁰ « *What would make them want to come back up when they feel they have no place in the world up here?* », Rob Buckey directeur de *All Saints' Soup Kitchen* dans le Upper West Side, cité dans Jennifer Toth, *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City*, op. cit., p. 90. (Je traduis).

⁶⁶¹ « *A recent article in a New York newspaper reported that there were large colonies of people living under the city... The paper was incorrect. What is living under the city is not human. C.H.U.D. is under the city.* » Traduction du poster français.

2. Le champ abandonné

« Je crois seulement au principe de la nature selon lequel, tout comme l'Homme est mortel, toute chose qui a une forme est amenée à disparaître un jour de ce monde. »⁶⁶²

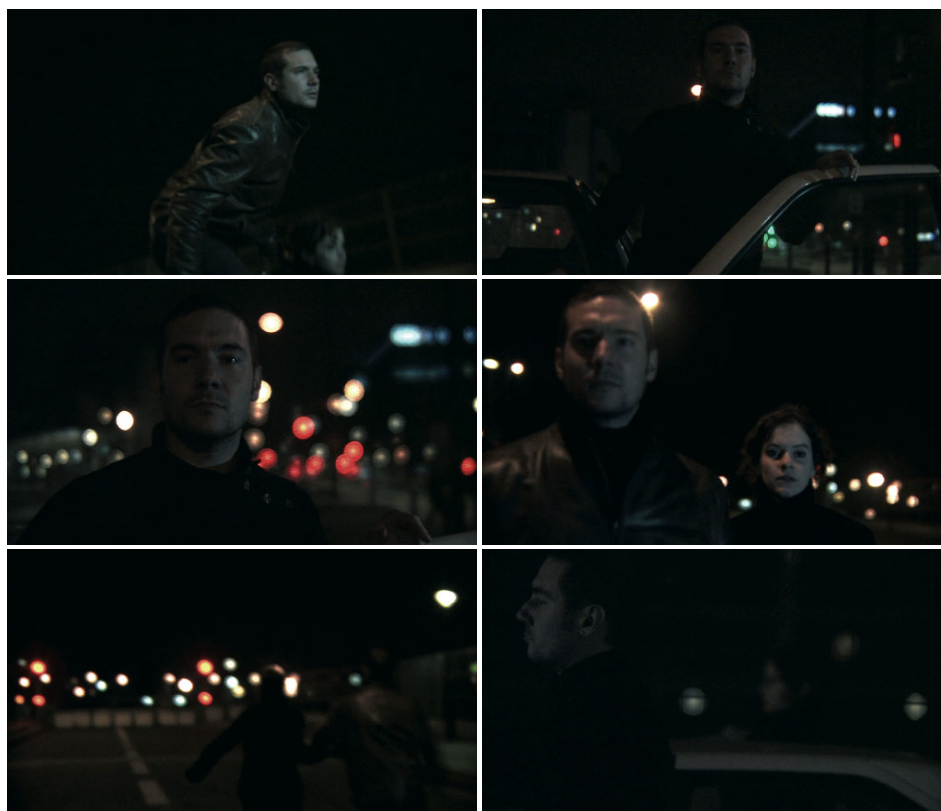


Fig. 191 : Karim Charredib, *Doublez*, 2009, vidéo HD, couleur, son, env. 10 min.

a. Les humains qui hantent les humains

Le *driver* de *Macadam à deux Voies*, Frank Morris de *L'Évadé d'Alcatraz*, le pilote de l'avion de *Zabriskie Point* (comme tous les personnages évaporés d'Antonioni, Anna de *L'Avventura*, réalisé en 1960, en tête), Rubber Duck, le camionneur leader contestataire du *Convoi* (*Convoy*, Sam Peckinpah, 1978), Henri Fonda, le héros américain sur le déclin à la fin de *Mon nom est personne* (*Il mio nome è nessuno*, 1973, Tonino Valerii), Kowalski dans *Point limite zéro*, tous disparaissent dans un geste. Sans doute doivent-ils beaucoup au héros de western qui s'enfuit vers le soleil couchant à la fin du film. Mais ici, c'est une défaite des contestataires, des résistants qui se retrouvent à devoir abandonner le champ, s'abstraire du

⁶⁶² Kiyoshi Kurosawa, entretien par Éric Borg, Nicolas Sellem, Guillaume Loison, Olivier Arezki et Alex Masson, *Cinéastes* n° 3, mai/juillet 2001, p. 32.

monde. Dans *Doublez* [Fig. 191], une fin alternative que j'ai réalisée pour l'installation *Dialogues*, le couple qui surgit devant le taxi ne tient pas longtemps dans le champ et s'enfuit dans le fond, flou et indistinct, avant de disparaître de la scène face aux mauvais doubles triomphants. Dans le noir de l'obscurité, les différences disparaissent, un nouveau regard – au sens propre – se crée, adapté à l'obscurité, redéfinissant un nouvel ordre social. Le visible, lui, devient donc un nouvel enfer, insupportable. La lumière du soleil, du principe de réalité, est brûlante et cruelle, ce que disent bien les témoignages des habitants souterrains de New York : « Pour moi, dans le noir, pas de problème. Je vois. [...] Je n'aime pas le jour parce que certaines personnes voient mes vêtements. Vous savez, les gens voient mon visage. »⁶⁶³ dit Luis dans le reportage de Chantal Lasbats. L'humanité se perd dans les apparitions et les disparitions, une interférence qui surgit ici et là le temps d'un court instant sous la forme de ces corps frêles et titubants. Les humains semblent rappelés, attirés par une force négative et magnétique, un peu comme dans les *cartoons* américains, quand le héros, par exemple le loup de Tex Avery dans *Northwest Hounded Police* (1946, Tex Avery), est tellement entraîné dans sa course qu'il dérape, et sort de l'image, révélant carrément le hors-cadre : la pellicule du dessin animé alors mise en abîme [Fig. 192]. Ce dérapage n'est pas anodin car il révèle au personnage sa nature fictionnelle ainsi qu'à nous, spectateurs. Certes, en faisant cela, le personnage se crée de l'espace, de l'espace nécessaire à sa dépense énergétique, trop contrainte dans l'espace du plan, de la diégèse, mais ce sur quoi dérape le loup, c'est du vide, du blanc, l'oubli. Un lieu qui semble stérile et où il fait froid. C'est pour cela que contre la force d'inertie qui l'entraîne dans ce vide du hors-cadre (en dehors du photogramme), le loup met tout son poids, toute son énergie pour la contrebalancer, afin de revenir dans le champ. Le hors-champ attire tous les vivants en son sein, force gravitationnelle du négatif contre laquelle même la lumière ne peut résister. Une force contre laquelle le personnage doit lutter pour se maintenir dans le champ coûte que coûte car il y a la tentation de se laisser aller, de succomber et s'y lover. C'est aussi cela qui se joue à travers les *mole people*, le fantasme de disparaître, d'échapper aux règles et aux normes. L'attirance. « Plus vous allez profond, plus cela devient tranquille »⁶⁶⁴.

⁶⁶³ Chantal Lasbats, *Dans les entrailles de New York*, 2008.

⁶⁶⁴ « *The deeper and deeper you go, the quieter it gets* », Deamues, cité dans Jennifer Toth, *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City*, *op. cit.*, p. 161. (Je traduis).



Fig. 192 : *Northwest Hounded Police* (1946, Tex Avery)

b. Être cerné par les images

Le champ tout entier est menacé par un vaste hors-champ, en état de siège, prêt à être avalé et à devenir lui-même hors-champ. Cette « hors-champisation » du champ passe par son devenir-image comme nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, c'est-à-dire une distanciation mais aussi une virtualisation qui vaut pour une spectralisation : une image rafraîchie toutes les secondes, comme celle de l'écran d'ordinateur, qui n'en finit pas de ne pas arriver. Dans *Kairo* (回路, 2001) de Kiyoshi Kurosawa, digne héritier d'Antonioni, Harué se voit ainsi dans le retour-vidéo [Fig. 193], filmée en direct, de dos sur l'écran de son ordinateur, ce qui présuppose qu'il y a une caméra derrière elle, très proche, derrière l'entrouverture de la porte. C'est que cette porte donne sur un au-delà. C'est du hors-champ que provient l'image d'Harué, de l'obscurité derrière la porte, où se cache un filmeur invisible. Harué et le réel sont réduits à un interstice entre le hors-champ et l'image qui fait retour sur l'écran, soit le champ déjà réduit à un hors-champ, car c'est le champ vu à distance, dégradé, et revenant dans le balayage de l'image vidéo, sans cesse réactualisée.

Harué, elle, enlace l'image (le preneur de vue inexistant, le spectateur, la caméra) pourtant insaisissable, et se perd dans sa perte de définition. Elle devient un bruit, que dit le bruit de fond permanent du modem qui permet à l'image d'apparaître sur l'écran. C'est la boucle entre le réel et l'image, quand Harué se fait désintégrer du réel pour intégrer l'image dans un mouvement de caméra, soit la virtualisation du réel, qui ne laisse qu'un monde vide de toutes potentialités. Quand elle dit face caméra – son corps dégradé par les pixels de la basse définition vidéo de la webcam – qu'elle n'est pas seule, c'est des milliards de morts de l'autre

côté qu'elle parle. Elle est cernée par les images, prête à être dévorée par elles pour être transformée en l'une des leurs.



Fig. 193 : *Kairo* (回路, 2001, Kiyoshi Kurosawa) :
Harué encerclée par les images

C. MÉDIAS ANTHROPOPHAGES

« D'avance, nous sommes spectralisés par la prise de vue, saisis de spectralité. »⁶⁶⁵

1. L'image avalée

« [...] une chaise bien conçue à l'air d'attendre »⁶⁶⁶

a. Voir sa disparition : *Souriez !*

Le dispositif de l'installation est le suivant : une chaise est disposée en face d'un moniteur sur lequel se trouve une caméra orientée vers la chaise. À côté de la chaise se trouve un ventilateur qui tourne sur lui-même. Sur l'écran du moniteur, la scène est reproduite, comme filmée par la caméra. Chaque spectateur est invité à s'installer sur la chaise et à parler sur le thème de la surveillance, mais quand il rentre dans le champ, il n'apparaît pas sur le moniteur. En fait au lieu d'être branché sur la caméra, le moniteur est branché sur un lecteur caché qui diffuse la scène tournée quelques heures avant, montrant le décor vide, seul le ventilateur (servant de raccord) tourne. L'image est en noir et blanc. Malgré cela (ce qui est assez gros tout de même), tous les autres éléments signifient que la caméra enregistre.

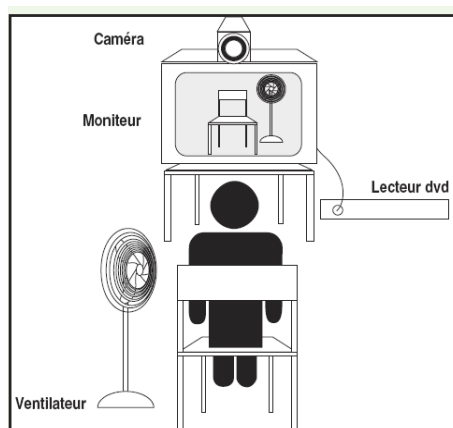


Fig. 194 : Schéma du dispositif de *Souriez !*

On se rappelle des installations de Dan Graham comme *Present Continuous Past(s)* (1974), de Piotr Kowalski (*The Mirror*, 1979) ou de Bruce Nauman (*Going Around the Corner Piece*,

⁶⁶⁵ Jacques Derrida, dans Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, op. cit., p. 131.

⁶⁶⁶ Jacques Tourneur, *Écrits de Jacques Tourneur*, trad. Guy Astic et Danièle Robert, Éditions Rouge profond, coll. « Raccords », Pertuis, 2003, p. 15.

1970) qui jouent sur le décalage entre l'image montrée et l'image telle qu'elle devrait apparaître, mettant en jeu le corps du spectateur comme acteur involontaire, malgré lui. C'est dans cette lignée que se place *Souriez !*. L'installation est ici complètement ludique et rapidement consommable car intégrée dans le spectacle annuel de la *Nuit blanche* (2005). Pour cela, elle joue sur l'effet, l'effet spécial et le dispositif assez totalitaire, en tout cas très contraignant car le spectateur est pris dans le dispositif, sans possibilité de s'en échapper vraiment ou d'en faire autre chose. Capté, cerné par le dispositif (caméra, écran, câbles) le spectateur se fait instrumentaliser d'autant plus que les discours des spectateurs, eux, ne sont pas enregistrés, hormis quelques captures d'écran pour illustrer l'existence du travail. Mais l'inverse est aussi vrai, car si le spectateur ne joue pas le jeu, la pièce n'existe pas étant donné que le subterfuge est révélé par la non-présence à l'image du spectateur [Fig. 195]. S'il n'y a pas de spectateur qui devient acteur (invisible) de l'installation, la proposition tourne à vide comme des trains de montagnes russes sans passagers dans un parc d'attractions. S'il ne traite pas directement du zombie, j'ai tout de même décidé d'intégrer ce travail au corpus de thèse, car il me semble que les problématiques en jeu concourent assez bien finalement à la recherche envisagée ici.



Fig. 195 : Karim Charredib, *Souriez !*, 2005, installation vidéo, caméra, moniteur, ventilateur, mairie du IV^e arrondissement de Paris (En partenariat avec *Creative Commons*)

Parodie du faire croire, le dispositif mis en place, par son caractère contraignant, évoque le dispositif bien connu du Panopticon déjà évoqué qui s'adapte si bien à la surveillance contemporaine d'une technologie infiltrée dans le quotidien, discrète mais qu'on sait tentaculaire (vidéosurveillance, adresse I.P., carte SIM). Face à cela, le dispositif, par l'introduction du fantastique, met en image (à défaut de trouver un terme plus adéquat)

l'utopie d'une invisibilité qui serait l'échappatoire absolue à un système de surveillance vidéo. Ici l'invisibilité est provoquée par la manipulation du dispositif vidéo, la boucle du direct qui n'en est plus une. L'invisibilité est un fantasme, le « pas vu, pas pris » symbolisant une certaine forme de liberté : libéré du regard des autres, on peut tout se permettre jusqu'à l'extrême. Ainsi, dans le livre de H.-G. Wells, *L'Homme invisible*, le savant devient fou au fur et à mesure de l'expérience. Des accès de folie : « Il faut l'empêcher de quitter le district : une fois sorti de là, il pourrait courir à travers tout le pays, selon son caprice, tuant l'un, estropiant l'autre. Il rêve je ne sais quel règne de la terreur ! de la terreur, je vous dis !... [...] Cet homme s'est mis hors de l'humanité, je vous dis. Il établira le règne de la terreur dès qu'il aura surmonté l'émotion du péril auquel il vient d'échapper. J'en suis sûr comme je suis sûr d'être là et de vous parler. Nous n'avons chance de réussir que si nous prenons les devants. Il s'est retranché lui-même du genre humain : que son sang retombe sur sa tête ! »⁶⁶⁷ En perdant son image, il perd son âme. Il y a donc une violence, passé l'amusement de l'invisibilité, qui culmine dans l'angoisse de la perte de l'identité consécutive à la disparition du visage. Paul Verhoeven en a donné une version extrême en 2000 avec *Hollow Man, l'homme sans ombre (Hollow Man)* où le brave scientifique rendu invisible se laisse aller à toutes ses pulsions de sexe et de mort (invisible, il pénètre chez sa voisine et la viole). Avoir une image, c'est être, car c'est déjà être perçu par les autres. Sans notre image, sans notre corps, sans notre matière, plus de reconnaissance, plus d'identité. Sans son image, l'homme invisible se perd. Dans et par l'image de l'installation, je voulais que le spectateur devienne un fantôme, décalé d'une fraction de seconde du monde réel, un spectateur que l'on n'arrive plus à saisir. Ici, par le jeu et le trucage moyen (remplacer la source de l'image), le spectateur se retrouve « face à son invisibilité ». Confronté à sa propre perte d'identité que provoque la disparition de l'image, il est transparent. Hypothèse n° 1 : il subit la violence de la machine à capture d'image. Cette dernière a été avalée, dévorée, digérée. Hypothèse n° 2 : c'est peut-être aussi la mise en scène de la faiblesse d'un corps qui n'impressionne même plus les capteurs de la caméra, qui est à voir. Inutile donc pour eux d'essayer de gesticuler, « l'image s'est fait la malle » comme l'expérimente le narrateur du *Horla* : « Eh bien... on y voyait comme en plein jour... et je ne me vis pas dans ma glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon

⁶⁶⁷ H.-G. Wells, *L'Homme invisible* [1897], trad. Achille Laurent, Albin Michel, coll. « Le Livre de poche », Paris, 1992, p. 204-206.

image n'était pas dedans... Et j'étais en face... Je voyais le grand verre limpide, du haut en bas ! Et je regardais cela avec des yeux affolés, et je n'osais plus avancer, sentant bien qu'il se trouvait entre nous, lui, et qu'il m'échapperait encore, mais que son corps imperceptible avait absorbé mon reflet. »⁶⁶⁸

b. Le faux raccord : cette déchirure du continuum espace/temps



Fig. 196 : Karim Charredib, *E.L.*, 2007, vidéo DV, couleur, son, env. 6 min

Si ce qu'il y a devant la caméra et sur l'écran diffèrent, c'est qu'il y a un problème de raccord, ce « changement de plan *effacé en tant que tel* »⁶⁶⁹. Le faux raccord est un élément fondamental dans la pratique que couvre cette thèse. Entre le faux vrai raccord de la série des diptyques (*Dialogues*, *Them!*) où le raccord est simulé mais n'en reste pas moins fondamentalement faux (dans *Dialogues*, les deux événements mis côte à côte sont en fait discontinus, chacun prend place dans une voiture différente), à la faille du surgissement du double (*Doublez*, *E.L.*) en passant par la représentation amputée de *Souriez !* et au faux raccord producteur de monstre (*Herbert West, réanimateur*), le faux raccord est utilisé comme un effet spécial qui produit du fantastique, soit un déraillement de la représentation du réel, le lien entre le champ et le contrechamp étant rompu. C'est par exemple le cas dans l'adaptation cinématographique de la série *Twin Peaks*, *Twin Peaks : Les sept derniers jours de Laura Palmer* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992, David Lynch) où le héros, l'agent du FBI Dale Cooper, est confronté à ce problème qui lui semble insoluble. Devant un moniteur, dans l'image retransmise en direct par une caméra de surveillance d'un couloir, il se voit. Il a beau faire des allers-retours, du champ couvert par la caméra à la salle des

⁶⁶⁸ Guy de Maupassant, « Le Horla » (première version) [1887], *Le Horla*, *op. cit.*, p. 51-52.

⁶⁶⁹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michelle Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 52.

moniteurs pour récupérer son image, cette dernière reste prise par la captation, inamovible, en suspens, fixant stupidement la caméra. L'image refuse de suivre le vivant comme son ombre. Cooper devient ce monstre capable de se regarder dans les yeux lui-même [Fig. 198]. Le faux raccord est un des symboles de la modernité au cinéma, celui d'un médium qui se réfléchit et cherche à démystifier l'effet de réel qu'il produit, politique de la Nouvelle Vague comme chez Godard et son *Pierrot le fou* (1965) ou *À bout de souffle* (1960) [Fig. 197] mais aussi chez ses succédanés américains, même chez le pourtant classiciste Clint Eastwood quand il fait durer une même conversation sur plusieurs séquences et dans plusieurs espaces dans *Un frisson dans la nuit* (*Play Misty for Me*, 1971), c'est-à-dire un décalage entre la temporalité de la bande-son et la temporalité des images. Le faux raccord est un dérèglement, une faille dans le continuum espace-temps de la représentation. Une perte de repère et une « critique » de la représentation à la manière d'une distanciation brechtienne. Si l'utilisation du faux raccord est importante dans ma pratique, c'est moins pour produire cet effet de distanciation que pour produire des mondes impossibles, ou la possibilité de mondes impossibles, car c'est aussi une des qualités de ce geste : « Le faux-raccord est à lui seul une dimension de l'Ouvert, qui échappe aux ensembles et à leurs parties. Il réalise l'autre puissance du hors-champ, cet ailleurs ou cette zone vide, ce "blanc sur blanc impossible à filmer". Gertrud est passée dans ce que Dreyer appelait la quatrième ou la cinquième dimension. »⁶⁷⁰. Briser la cohérence et les habitudes narratives, c'est aussi représenter un monde qui change.



Fig. 197 : *À bout de souffle* (1960, Jean-Luc Godard)

⁶⁷⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, op. cit., p. 45. À propos de *Gertrud* (1964, Carl Theodor Dreyer).

c. Irruption du fantastique

Le faux raccord partage la même définition que le fantastique privilégié par Roger Caillois : « Tant le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »⁶⁷¹. Pour faire perdre au faux raccord son caractère critique de l'effet de réel, paradigme de la modernité, et gagner en potentialité fantastique, il faut, il me semble, que le faux raccord soit contrarié (ou disons un peu retenu) : dans *Souriez !* ou *Them!*, c'est le raccord du ventilateur qui maintient l'effet de réel. Ainsi, le fantastique surgit quand il y a contradiction : contradiction entre le ventilateur qui tourne (raccord entre l'image et le réel), et l'absence de l'image du ventilateur. C'est là que le fantastique perturbe le réel (ou sa représentation). Il faut donc l'établissement d'un contexte crédible, la croyance au direct de la vidéo par exemple dans certaines installations : ainsi l'impression de raccord entre les deux écrans de *Dialogues* qu'un seul plan vient contredire (dans un plan, la cliente du taxi voit son double marcher dans la rue) ; le faux raccord de la rencontre a priori impossible des doubles dans *Doublez* qui est adouci dans le *cut* caché, la transition de la voiture qui freine. C'est à cause de cette tension, je pense, qui fait du faux raccord un enjeu discret et contredit, que je peux me permettre de qualifier ma pratique de fantastique en ce que : « Le fantastique (et ici le fantastique **visuel**), c'est bien le **choc des contraires**, dans un même espace, selon une même relation dualisée »⁶⁷².

Le faux raccord, effet spécial primitif du cinéma, est son essence même. Chez Georges Méliès, les effets de *jump cut*, consécutifs de l'arrêt et de la reprise de la caméra, permettaient de créer les tours de magie, les illusions, de changer de costume par exemple, de disparaître, de réapparaître, mais lui-même essayait de les rendre fluides et invisibles. Méliès créait des sauts temporels, des zones de non-temps, des failles dans lesquelles on peut se perdre (être prisonnier) si l'on n'y prend pas garde, comme dans le film *Abattoir 5* (*Slaughterhouse 5*, 1972, George Roy Hill) où le héros se trouve perdu dans différentes temporalités et situations par le *cut* d'un plan à un autre : « C'est le faux-raccord qui dynamise l'espace de la diégèse, le hors-champ n'existant pas, une force se doit de prendre sa place. En plus du hors-champ spatial, l'institution d'une forme de hors-champ temporel a lieu de par la manipulation mise

⁶⁷¹ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, NRF/Gallimard, Paris, 1965, p. 161.

⁶⁷² Jean-François Tarnowski, « Approche et définition(s) du fantastique et de la science-fiction cinématographiques [II] », *Positif* n° 208/209, Juillet 1978, p. 60. Il souligne en gras.

en œuvre par l'arrêt de caméra et la modification de l'espace. »⁶⁷³ Le faux raccord est ainsi un dérèglement qui s'imprègne des nouvelles théories de l'espace et du temps qui émergent au XX^e siècle, nouvelles possibilités de collure déduites du fait, nous dit Dreyer, que « La science nouvelle, à la suite de la théorie de la relativité d'Einstein, a apporté les preuves de l'existence – en dehors du monde à trois dimensions qui est celui de nos sens – d'une quatrième dimension, celle du temps, et d'une cinquième, celle du psychique. On a démontré qu'il était possible de vivre des événements qui n'ont pas encore eu lieu. »⁶⁷⁴ Le faux raccord est pour moi l'élément fondamental du cinéma, il permet le voyage dans le temps et l'espace, il permet ainsi aux doubles de se rencontrer, comme dans *Doublez* quand les passagers du véhicule tombent sur eux-mêmes provoquant l'impossible rencontre.



Fig. 198 : *Twin Peaks : Les sept derniers jours de Laura Palmer*
(*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992, David Lynch)

⁶⁷³ Serge Abiaad, « Le Hors-champ dans le cinéma des premiers temps », publié en février 2005 sur le site *Cadrage.net*, consulté à l'adresse : < <http://www.cadrage.net/dossier/horschamp.htm> >. À propos du faux raccord chez Méliès.

⁶⁷⁴ Carl Theodor Dreyer, *Réflexions sur mon métier* [1983], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1997, p. 91.

d. Faire « bugger » le présent

Le faux raccord avec le médium vidéo et particulièrement la vidéosurveillance – comme on le trouve dans le film adapté de *Twin Peaks* – permet un effet particulier, qui joue avec le direct du spectateur : on croit que ce que l'on voit se passe en même temps, dans un lieu différent. C'est le pouvoir majeur de la télévision, dont nous avons parlé plus haut avec la vidéosurveillance. Le ventilateur, dans *Souriez !*, a la fonction d'*effet de réel*, ce détail insignifiant qui, selon Barthes, permet d'oublier que l'on est face à une fiction, et donne l'impression au lecteur d'être dans l'univers de la fiction, la diégèse, un pouvoir dont Bourdieu explique la démultiplication de la puissance par le médium vidéo : « Les dangers politiques qui sont inhérents à l'usage ordinaire de la télévision tiennent au fait que l'image a cette particularité qu'elle peut produire ce que les critiques littéraires appellent *l'effet de réel*, elle peut faire voir et faire croire à ce qu'elle fait voir. Cette puissance d'évocation a des effets de mobilisation. Elle peut faire exister des idées ou des représentations, mais aussi des groupes. »⁶⁷⁵ Mais si le raccord est faux – je me permets une anecdote – cela n'a pas empêché quelques spectateurs de comprendre autrement ce qui se passait à l'image, untel faisant des signes de la main comme on le fait face à un mur d'écrans dans les magasins afin de vérifier que cela c'est bien son image, l'autre arrêtant le ventilateur, ne comprenant pas que ce dernier continue de tourner dans l'image alors qu'il le tenait dans ses mains. Incompréhension digne de celui qui ouvre la boîte où se cache le chat de Schrödinger⁶⁷⁶ (le ventilateur tourne et en même temps il ne tourne pas comme le chat est vivant et ne l'est pas). Mais pourtant certains spectateurs ne voyaient pas qu'ils n'étaient pas dans l'image.

Notons que le zombie lui-même est un faux raccord, mauvais raccord entre le mort et le vivant. Une impossibilité d'être au monde. Car le faux raccord, c'est la confrontation de deux éléments qui ne prennent pas (séparés par le tiret entre mort et vivant), une anormalité, une monstruosité.

⁶⁷⁵ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, LIBER éditions, Paris, 1996, p. 20-21.

⁶⁷⁶ Chat de Schrödinger dont on peut se dire qu'il est le plus quantique des morts-vivants : à la fois mort et vivant dans sa boîte.

e. L'appel catastrophique de l'image

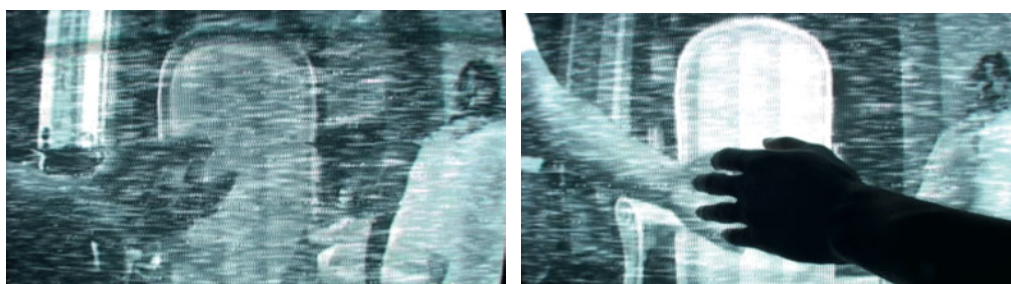


Fig. 199 : *E.L.* : Un être appelé par l'image

Encore une histoire de raccord. Synopsis d'*E.L.* : Un homme (1) regarde sa télévision. De près, très près. L'image du film se fige, ramenant l'homme à la réalité. Il va dans la cuisine, puis revient et passe devant le salon. Là, il voit un autre homme (2), regardant une autre télé. C'est lui. Dédoublage qui rappelle la fin de *2001, l'odyssée de l'espace* (encore ce film). Il se voit regarder. L'image de la télévision est un retour-vidéo. Comme un miroir (3). L'homme n° 1 s'approche de l'homme n° 2, mais n'apparaît pas dans le retour. L'homme n° 3, celui qui apparaît dans le retour vidéo, se lève pour inviter l'homme n° 2 dans l'image. L'homme n° 1 en est le témoin (il faut toujours un témoin). Main de pixels et de neige vidéo tendue que l'autre cherche à atteindre (l'angle de prise de vue cherche à donner l'impression que la main cherche à sortir de l'écran par la déformation du grand angle). Le film coupe avant le contact. Le *cut* c'est peut-être la fin du monde en tout cas la fin du film [Fig. 199]. Le contact impossible entre le réel et son double, mais aussi une référence à celui entre l'homme et Dieu (Dieu et son image dégradée) dans la fresque de Michel-Ange. Entre personnage et antipersonnage, se rejoue ce moment de contact où la particule de matière et celle d'antimatière correspondante s'annihilent mutuellement. C'est comme si les opposés devaient être tenus à distance alors qu'ils ne désirent que se rencontrer. C'est l'attraction de l'un par l'autre (en électricité, les opposés s'attirent). Un moment figé du contact finalement sans cesse retardé car peut-être catastrophique⁶⁷⁷.

Pourquoi le personnage d'*E.L.* regardait-t-il la télé avec ce bruit blanc de parasite ? C'est parce que là, quelquepart, aux alentours des 2,73 kelvins, dans les micro-ondes juste au

⁶⁷⁷ Je me rappelle d'une courte BD de science-fiction que j'ai lue enfant, dont je ne me rappelle plus le titre, mais équivalent des *Weird Stories* américains, où un homme rencontrait son anti-lui, son double de l'antimonde. La poignée de main qui en résulte produisait la fin de tout.

dessus (un millimètre) des ondes radio, se trouve la trace de la création. Au fin fond du bruit blanc, dans le parasite et les interférences, se trouvent les résidus de la mémoire du Big-Bang, son rayonnement fossile, une archéologie qui remonte à l'émission de la première lumière. C'est le bruit de fond continu de l'univers, résonnant dans le cosmos, et qui ressurgit ça et là, dégradé et englué dans le quotidien. Dans cette trace, la naissance de l'univers est codée⁶⁷⁸. Dans ce bruit de fond, l'univers est hanté par lui-même.

2. Captation anthropophage

« De cette façon, les éléments “d'information” audiovisuels, une fois passés au moule de la Monoforme, sont re-standardisés par un emballage formé de blocs temporels uniformes [...] tout est jeté à la moulinette du temps, haché et régurgité en blocs “moniformés” de même durée. »⁶⁷⁹

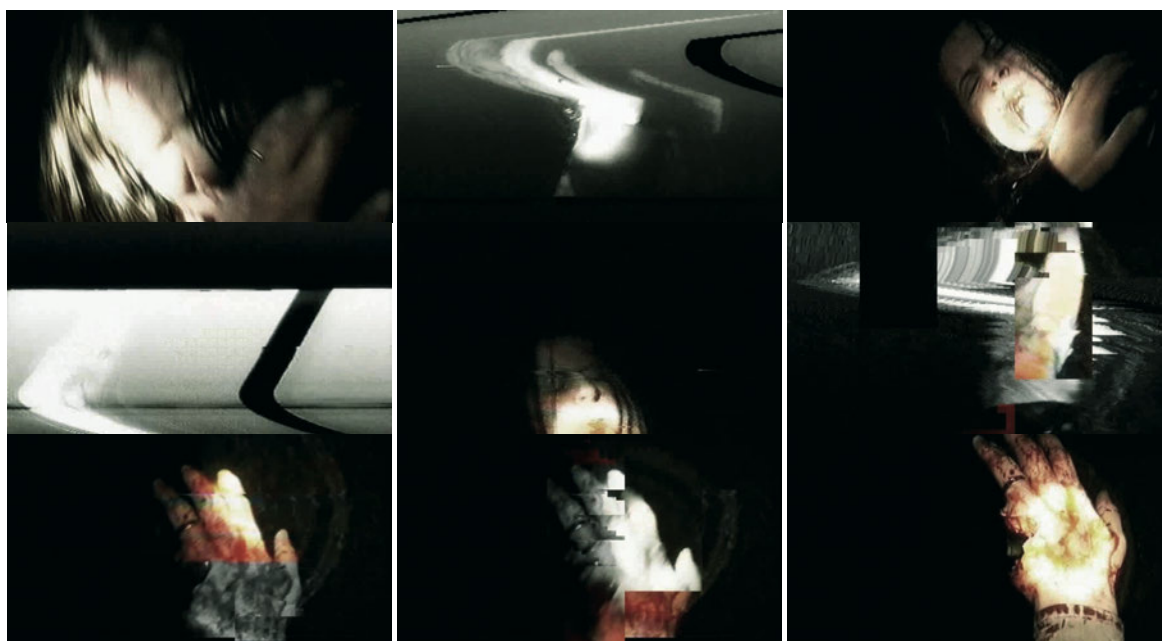


Fig. 200 : *Zombie Diaries – Journal d'un zombie* (*Zombie Diaries*, 2006, Michael Bartlett et Kevin Gates) : la main et l'image mâchouillée. Quand le zombie mange le monde, il mange l'image par la magie de la mise en abîme

⁶⁷⁸ La sonde COBE (COsmic Background Explorer) a détecté les anisotropies qui permettent de faire une première lecture de la formation de l'univers :

< http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosbig/decouv/xcroire/rayFoss/niv1_1.htm >.

⁶⁷⁹ Peter Watkins, *Media Crisis* [2003], trad. Patrick Watkins, Éditions Homnisphères, coll. « Savoir autonomes », Paris, 2004, p. 32.

a. Images décomposées

Avec la profusion des caméras partout dans les moindres recoins du monde (des satellites dans l'espace aux *Pillcams* qui parcourent l'intestin grêle), on en vient à penser que les images vidéo dévorent le monde. Dans *Zombie Diaries – Journal d'un zombie* (*Zombie Diaries*, 2006, Michael Bartlett et Kevin Gates) par exemple, un zombie s'attaque à la caméra : il mange la main du caméraman qui apparaît dans le champ. Alors que le zombie déchiquette le petit doigt du caméraman et l'avale, l'image de la caméra brutalisée plante et des morceaux de l'image disparaissent. Le manque de l'image et le manque de l'auriculaire sont un seul et même mouvement de la disparition du réel [Fig. 200]. La défaillance de l'image est une information : là où en général, le dispositif cinématographique se fait discret pour embarquer le spectateur dans son univers filmique, les *bugs* de l'image mettent en valeur le dispositif de représentation mis en abîme. Le mécanisme d'anthropophagie du monde par l'enregistrement est mis à jour dans sa défaillance. Révélation d'un monde en voie de décomposition.



Fig. 201 : *Zombie Diaries – Journal d'un zombie*

La vidéo par sa faible définition – momentanée⁶⁸⁰ –, est-elle à l'image du zombie et de la décrépitude du réel qu'il représente ? Dans *E.L.*, l'image lacérée par la neige est une image morte-vivante. Le corps filmé, en raison des interférences (dignes des escamotages de Méliès soit dit en passant) « plante » dans ses déplacements, la démarche est claudiquante. La

⁶⁸⁰ Le format HD lambda (1080p) est équivalent à peine au 16 mm., mais avec le 4K et le 8K au cinéma, elle approche à grand pas de la définition maximale de la pellicule cinématographique 35 mm., et dans les salles de projection, la pellicule se fait elle-même dévorer par la vidéo. Les salles s'équipent de plus en plus de projecteurs numériques. Reste qu'avec la multiplicité des petits écrans portatifs (téléphone portable, ipod, gps, etc.) toute une gamme de vidéo basse-définition est encore pour un temps préservée. D'autant que les cinémas s'orientent comme la télévision à diffuser les films via des connections internet, dont le débit aujourd'hui ne permet pas une belle définition : à la télévision, les chaînes dites HD sont très compressées là où le cinéma se donne tout entier.

caméra capture les corps du réel et les restitue, digérés par le processus de transformation, d'encodage et de décodage. *Resident Evil: Apocalypse* (2004, Alexander Witt) le met magnifiquement en scène : une journaliste transporte son caméscope pour enregistrer de quoi faire un scoop lorsqu'elle est attaquée par une horde de zombies. Elle meurt mise en abîme de manière ironique (on retrouve là le gag intemporel de l'arroseur arrosé) dans le cadre de l'écran LCD de son caméscope, devenue elle-même l'événement qu'elle espérait filmer pour sa carrière. Spectaculaire et spectrale. Mais à travers l'image, il y a deux mises en abîme : l'image dans l'image, mais aussi les zombies dans l'image de l'image. Les zombies dans l'écran LCD sont à l'image du processus de décomposition des capteurs CCD de l'objectif qui se focalisent sur leur objet, une pulsion scopique qui le dissèque pour l'explorer, le mettre à nu, le pénétrer [Fig. 203]. Décomposition car contrairement au cinéma (photographie), il s'agit d'une capture, une dissection du réel par l'analyse informatique du réel plutôt qu'un prélèvement d'empreintes : « Contrairement à la photographie et au cinéma où le plan entier de l'image projetée sur la pellicule est enregistré en une seule fois et d'une façon permanente, la télévision opère d'abord par une analyse linéaire. L'image initiale obtenue par projection optique est décomposée, par balayage, en une double trame entrelacée de fines lignes parallèles dont l'intensité lumineuse en chaque point se traduit par une modulation électronique – le signal vidéo. Pour restituer l'image, il faut en faire la synthèse, c'est-à-dire traduire à son tour la modulation électronique en intensité lumineuse, grâce à un second balayage, propre au dispositif de réception, rigoureusement synchronisé avec le balayage d'émission. »⁶⁸¹ La vidéo recompose les données en fragments (les pixels, ces taches lumineuses), un travail barbare et complexe, sale et baveux de dissection/reconstitution que l'on retrouve dans la trame de l'image mise en abîme et qui produit tous ces ratés de l'image : effet de moire, *rolling shutter*, « *freeze* » partiel de l'image, brouillage, qui apparaissent comme des taches sur un corps malade, un corps en voie de décomposition, produit d'« une lumière électronique, c'est-à-dire *décomposée*. »⁶⁸² Cette décomposition du monde trouve ses origines dans le portillon de Dürer autant que dans l'impressionnisme, dans la pratique de morcellement du monde en petits débris. Quand le sang gicle sur l'écran, cela crée un effet de

⁶⁸¹ Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 67.

⁶⁸² Bernard Stiegler, dans Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, *op. cit.*, p. 171.

distanciation, mais c'est aussi comme si les gouttes de sang parodiaient les taches lumineuses qui se projettent dans les pixels de l'écran. C'est le cas dans *Diary of the Dead – Chroniques des morts-vivants* (*Diary of the Dead*, 2007, George A. Romero), *Bienvenue à Zombieland* ou encore dans la série *Dead Set* (2008, Charlie Brooker). La restructuration du réel se fait sur le mode « frankensteinien » de la suture, les morceaux sont recollés, mais des paquets d'information, comme nous l'avons dit plus haut, sont perdus dans l'opération, des « *drops* » – des restes de ce qu'il y avait au préalable sur l'écran – apparaissent sur l'image. Elle est alors mal reconstituée, mutilée, monstrueuse. Dans *Diary of the Dead*, de loin, le clown, invité pour l'anniversaire d'une petite fille, est crédible mais quand le père lui appuie sur le nez pour faire rire, le nez lui reste entre les mains dans une gerbe de sang car, en bon mort-vivant, le corps, dans le petit écran de la caméra, est en voie de décomposition [Fig. 202].



Fig. 202 : *Diary of the Dead – Chroniques des morts-vivants* (*Diary of the Dead*, 2007, George A. Romero)



Fig. 203 : *Resident Evil: Apocalypse* (2004, Alexander Witt) : L'image vorace

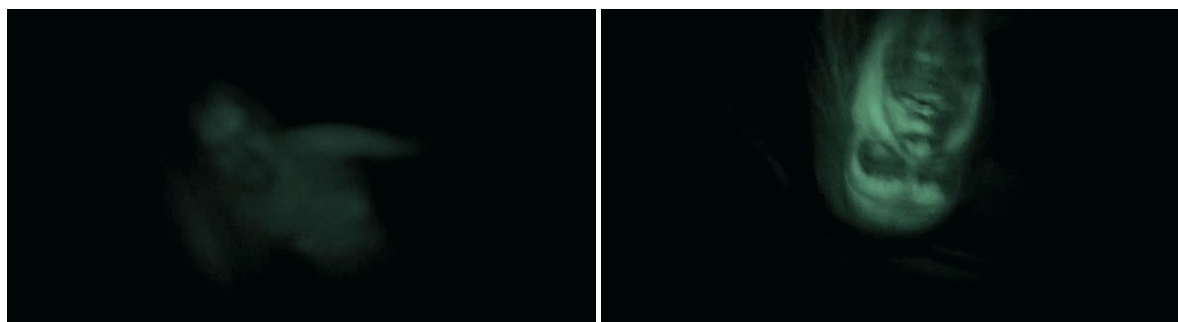


Fig. 204 : *Rec* (2007, Paco Plaza et Jaume Balagueró)



Fig. 205 : *Diary of the Dead – Chroniques des morts-vivants*



Fig. 206 : Générique de fin de *L'Armée des morts*. Les zombies portent les cicatrices de l'histoire et les reproduisent sur l'image



Fig. 207 : *Bienvenue à Zombieland*

b. Images suturées

Cette monstruosité, intrinsèque au genre horreur, se retrouve dans le travail de déstructuration des corps et des images dans le cinéma expérimental et la vidéo qui testent leurs propres limites technologiques. Le travail sur la matière vidéo ou cinématographique par exemple, produit du monstrueux dans une volonté de s'extraire de la norme. Dans *Three Transitions* (1973) de Peter Campus, ce dernier joue sur la notion d'écran comme image sans profondeur, traitant son épaisseur comme une succession de fines surfaces, de différentes couches de « peintures » superposées les unes sur les autres. Dans cette vidéo, Peter Campus est filmé de face, en plan serré. Il se passe la main sur le visage et là où il y a contact, apparaît un autre visage de Peter Campus. Avec sa main, il efface les couches supérieures de l'image, nous montrant l'image cachée en dessous. Cet effet est dû au procédé du « *blue screen* », la main recouverte de maquillage bleu lui permet de faire des incrustations vidéo sur les zones bleues [Fig. 208]. Le visage est alors déstructuré, violenté, reconnaissable et méconnaissable à la fois, « les greffes de pixel et les sutures électroniques de Peter Campus »⁶⁸³ superposent différentes temporalités et créent un corps composite : deux bouches ici, un œil là, le tout déplacé au fur et à mesure des mouvements qui font de ce corps un écorché électronique. Mieux, dans le premier mouvement de la vidéo, il lacère le fond de l'image pour passer son bras qui ressurgit à travers son dos, comme s'il s'était lui-même éventré, puis tout son corps, un corps qui passe à travers son propre corps, avant de rescotcher la cicatrice géante comme si de rien n'était. De même chez Pipilotti Rist (*I'm Not the Girl Who Misses Much (I'm a Victim of this Song)*, 1986) où le corps est contraint par le mécanisme accéléré de la vidéo au point d'être défiguré par les pixels qui n'arrivent pas à suivre le corps devenu électrique [Fig. 209].



Fig. 208 : Peter Campus, *Three Transitions*, 1973, vidéo NTSC, couleur, son, 4 min. 53 sec.

⁶⁸³ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p. 244.



Fig. 209 : Pipilotti Rist, *I'm Not the Girl Who Misses Much (I'm a Victim of this Song)*, 1986, vidéo pal, couleur, son, 5 min.

c. Dévorer le monde

La mise en parallèle de la dévoration du monde par les zombies et par l'image vidéo comme métaphore des médias (télévision et Internet en tête), et donc de l'hypermédiatisation, est un motif récurrent du cinéma d'horreur contemporain. De *Resident Evil: Apocalypse* à *Rec* (2007, Paco Plaza et Jaume Balagueró), *Rec 2* (2009, Paco Plaza et Jaume Balagueró), *En quarantaine* (*Quarantine*, 2008, John Erick Dowdle), *Diary of the Dead*, *Dead Set*, *Zombieland*, *Zombie Diaries* ou encore sa suite *World of the Dead: The Zombie Diaries 2* (2011, Michael Bartlett et Kevin Gates), le début du XXI^e siècle voit l'image et le zombie se lier pour dévorer le réel à pleines dents. L'essor actuel de l'image profite de la prolifération exceptionnelle des écrans dans notre monde, télévisions, ordinateurs, mobiles, tablettes, réalité augmentée et autres « *gamepads* » qui fragmentent le réel en autant de cadres de tailles différentes. Partout des écrans vidéo : métro, ascenseurs, toilettes. Le progrès se mesure au nombre d'écrans. Le spectacle permanent et lumineux remplit l'espace, capte notre regard. Dans un plan magistral d'*Invasion Los Angeles*, John Nada, dans sa balade nocturne à l'accent country dans les rues de L.A., tombe sur un pauvre hère en train de regarder des écrans de télévision placés derrière une vitrine, des images de l'Amérique. Le personnage semble hypnotisé par le flux télévisé très proche d'un flux magnétique. Les yeux abrutis, le regard et l'attention aspirés, c'est un corps immobile et zombifié qui fait obstacle et Nada, la star du catch, passe derrière lui pour continuer sa marche, laissant le corps idiot seul dans l'image [Fig. 210]. Du sublime paysager à la fascination des flux télévisuels *trash*, le corps semble transformé par les médias et les machines. Des corps froids. C'est cette séquence qui a inspiré le plan fixe *Obliviō* [Fig. 211] où je regarde l'écran de la télévision, debout, un

écran qui diffuse la neige produite par le vide du signal électrique, au ronronnement hypnotique, corps statique et froid illuminé par le balayage électrique sur l'écran. L'espace domestique dans lequel se déroule la vidéo évoque, je l'espère, l'espace domestique des sitcoms évoquées plus haut.



Fig. 210 : *Invasion Los Angeles* (*They Live*, 1988, John Carpenter)

Le personnage dans le retour vidéo d'*E.L.*, bégaie. Sa silhouette se perd par moment dans les interférences du signal vidéo. Il est pris de convulsions, de tremblements et d'excitation, plein de l'énergie électrique et électronique qui fait du corps un corps épileptique, déformé par le « mâchouillage », le « triturage » de l'image vidéo tirillée par ses influx électriques. Sursauts de tension qui font du corps une figure maladroite. Mais il est debout et avance vers la caméra, vers la surface en verre de l'écran, prêt à passer de l'autre côté. « Les images aujourd'hui se croient très supérieures aux choses. C'est l'impression que j'ai chaque fois que je vois une vidéo. »⁶⁸⁴ écrit Michael Klier, connu notamment pour mettre à distance le cinéma avec un réseau de caméras de surveillance (*Hotel Tapes*, 1986). Les images se révoltent.

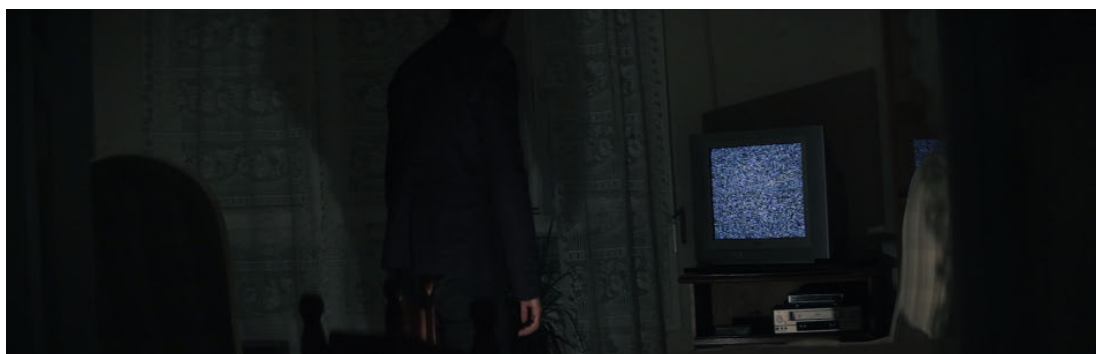


Fig. 211 : Karim Charredib, *Oblivio*, 2012, vidéo HD, couleur, son, boucle

⁶⁸⁴ Michael Klier, « La Fiction surveillée », *Cahiers du cinéma* hors-série n° 13, « Où va la vidéo ? » (dir. Jean-Paul Fargier), Éditions de l'Étoile, Paris, 1986, p. 102.

D. VOIR CE QU'IL RESTE PAR SES IMAGES

« Mais une image apparue sur l'un des écrans de bord vint détourner son attention : le président dans sa limousine, visible à partir de la taille. C'était une production de l'administration Midwood, le président en direct sur vidéostream, accessible à l'échelle planétaire [...]. Le regard était vide, sans direction ni contenu. Quelque chose planait d'un ennui éternel et ronronnant. Il ne se grattait pas, ne bâillait pas, et commençait à avoir l'air de quelqu'un qui attend sur un siège en coulisses de faire une apparition dans un programme télévisé. Sauf que c'était quelque chose de plus bizarre et de plus profond parce que ses yeux n'exprimaient aucun signe d'immanence, de présence vitale, et parce qu'il semblait exister dans un petit intervalle de non-temps. [...] Il était le mort-vivant. Il vivait dans un état de repos occulte, en attente d'être réanimé. »⁶⁸⁵

Introduction : Voyage chez les morts

Hors-champ. À la fois très loin et en même temps très proche (la frontière est la lisière du cadre). Pour voir aussi loin dans ce lieu étrange, les hommes ont inventé des procédés techniques, comme la vidéo, la télévision, Internet ou Hubble. On envoie des caméras sur Mars (le rover Curiosity arrivé le 6 août 2012). Et l'intégration de ces dispositifs dans le cadre cinématographique contemporain (depuis Fritz Lang, notamment, et la régie vidéo du *Diabolique docteur Mabuse*, les « mille yeux »⁶⁸⁶) produit un retournement : c'est le champ, donc le monde, qui donne l'impression d'être vu à distance. Clairement exclus du champ – où se joue un terrible jeu –, les hommes le contemplant de loin, comme un champ en ruine, contaminé, occupé par les zombies désormais libres (de jouer aux humains par exemple, comme les *body snatchers*). Télévision, vidéosurveillance, voir ce qui se passe au loin, ailleurs. Observer le désastre dans ces images déformées. Mise à distance du direct car le dispositif permet de voir là où on n'est pas, ou plus. Et c'est un rapport mélancolique à la vidéo que la vidéosurveillance nous permet d'envisager, en contemplant ce que l'on a fait du monde. Le spectacle du spectacle, comme la redondance d'une image vidéo refilmée, vertige sans fin d'une boucle prise en elle-même, qui prolifère en spirale nauséuse. La mise en abîme de l'écran vidéo met le réel encore un cran plus loin. Ce que dit, peut-être, le balayage de l'écran vidéo quand il est filmé, cette barre horizontale qui se déplace sur l'image comme une barrière mobile que la caméra de cinéma a du mal à faire disparaître, témoignage de l'énergie électrique qui fonde l'image vidéo. Une électricité dont l'histoire « invite donc à

⁶⁸⁵ Don DeLillo, *Cosmopolis*, *op. cit.*, p. 74-75.

⁶⁸⁶ Fritz Lang, *Le Diabolique docteur Mabuse (Die Tausend augen des Dr. Mabuse)*, 1960). La traduction littérale du titre serait « Les Mille yeux du docteur Mabuse ».

considérer, dans un ensemble commun, les relations instaurées par les médiums lors de communications électriques avec les esprits ; les pouvoirs dévolus aux médias électriques pour produire les conditions d'existence d'un espace intermédiaire entre le vivant et le mort ; la réversibilité de ces mêmes pouvoirs et de ces médias pour capturer le cerveau de leurs usagers et les réduire au rang de spectres. »⁶⁸⁷

1. 1983 ou les corps dévitalisés de l'image vidéo

« En tant que médium froid, la télévision, estime-t-on en certains milieux, a donné une sorte de rigidité cadavérique au corps politique. »⁶⁸⁸

a. La vidéo, le corps et le froid (Sam Peckinpah)

De la matière froide. Sam Peckinpah⁶⁸⁹, parmi d'autres, a retranscrit le caractère froid et mélancolique du médium vidéo. Rappelons que Marshall McLuhan fait de la vidéo un médium froid, qui a la capacité de susciter, du fait même de sa faible définition, un engagement profond et imaginatif, tout en calmant toute ardeur : « [la télévision] nous "implique" en profondeur et nous émeut, mais elle n'excite pas, n'agite pas, ne soulève pas. »⁶⁹⁰, écrit-il à propos des funérailles de Kennedy. Contradiction, chez l'individu, entre cet engagement précis et « une torpeur aussi profonde que la douleur elle-même »⁶⁹¹. Si « le médium est le message », la différence entre le cinéma et la vidéo, eux qui concourent à la même finalité, se distingue dans leur manière de capturer et de restituer l'image, ce dont Peckinpah fait une question éthique dans son dernier film, *Osterman Week End* (*The Osterman Weekend*, 1983). Pour le cinéaste, que l'on dit crépusculaire (ce terme le désigne

⁶⁸⁷ Christophe Kihm, « Médiums = Médias », *Fresh théorie II* (dir. Mark Alizart et Christophe Khim), Éditions Léo Scheer, Paris, 2006, p. 159.

⁶⁸⁸ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias* [1964], trad. Jean Paré, Seuil/Mame, coll. « Points essais », Paris, 1977, p. 352.

⁶⁸⁹ Notons que Sam Peckinpah a joué un rôle de figurant dans *L'Invasion des profanateurs de sépultures*. « La silhouette d'un homme (Sam Peckinpah) s'approche de l'entrée du tunnel. Il se retourne pour crier aux autres qu'ils sont peut-être à l'intérieur » / « *The silhouette of a man (Sam Peckinpah) approaches the tunnel entrance. He shouts back to the crowd that they could be inside* », Don Siegel, *A Siegel Film, op. cit.*, p. 181. (Je traduis). Il a aussi participé à la réécriture du scénario, cf. Sam Peckinpah, « Don Siegel and Me », dans Stuart M. Kaminsky, *Don Siegel: Director*, Curtis Books, coll. « Curtis Films Series », New York, 1974, p. 300.

⁶⁹⁰ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, op. cit.*, p. 382.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 381.

comme un cinéaste attaché à la pellicule, à la lumière⁶⁹² en tant que fondement du cinéma, plus que comme celui qui a, comme on le dit, mis un terme au western), la réponse est sans appel : la vidéo, c'est la désincarnation, l'annonce d'une catastrophe à venir, un leurre, une froideur, loin de la canicule sublime. Le « film accumule, comme des routines dévitalisées par la froideur des systèmes d'information, la plupart des items peckinpiens. Le quadrillage électronique de l'espace, l'omniprésence des caméras de surveillance et des moniteurs vidéo, finissent même par désincarner les personnages. »⁶⁹³ Dès la première séquence, la vidéo est désignée comme un poison. On y voit un couple faire l'amour. L'image est sale, bruitée, on reconnaît les spécificités de l'image vidéo, étrangère au style solaire de Peckinpah qui caractérise *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969), *Pat Garrett et Billy the Kid* ou encore *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974), toute cette galerie de gueules burinées et suantes. Puis l'homme sort du champ (il se rend dans la salle de bain), Il possède encore des couleurs, dont celle de la chair, mais elles sont ternes. La femme commence à se caresser quand deux hommes rentrent dans la pièce et inoculent à la jeune femme, qui ne peut crier, un poison mortel. Ils s'en vont aussitôt. Contrechamp : l'homme revient dans la chambre. Gros plan sur son visage terrifié. L'image vire au bleu typique de l'image vidéo quand elle est refilmée, et un zoom arrière commence. On regardait, en fait, comme dans *Le Diabolique docteur Mabuse*, un écran de contrôle, aux côtés de deux personnes dans une régie vidéo [Fig. 212].

Et si l'on regarde de plus près, Peckinpah nous donne dès le début la clé car l'image, sur son extrémité droite, laisse apparaître un léger rebord noir, presque invisible, légèrement concave. Il s'agit du coin du téléviseur qui se montre, présence du cinéma (on sort de l'image vidéo) et ainsi, joue les repoussoirs (« ceci est une image d'une image »). Peckinpah montre la facilité avec laquelle on peut manipuler une image en vidéo. On pense moins aux bandes fabriquées avec lesquelles le personnage de John Hurt fait croire à Tanner (Rutger Hauer) que ses amis sont des espions du KGB, qu'à la manipulation finale orchestrée par Tanner pour faire croire au direct, c'est-à-dire faire croire qu'il est présent, ici et maintenant. Dans la séquence finale,

⁶⁹² Le crépuscule reste solaire, même s'il est réduit à une lueur, et cohabite souvent avec le caniculaire (le soleil à plein rendement qui rend les gens épuisés ou fous).

⁶⁹³ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 98. Jean-Baptiste Thoret a analysé la dimension testamentaire du film (pour qui le siège vide du plan final symbolise celui du réalisateur qui cède sa place).

Tanner, animateur d'un show télé en direct, questionne le directeur de la CIA, Maxwell Danforth (interprété par Burt Lancaster). Tanner est sur son plateau tandis que Danforth est dans ses bureaux. Tanner pose les questions, le directeur répond. Mais c'est trop parfait, à l'image de la trace de rouge à lèvres dans *Les Bourreaux meurent aussi* (*Hangmen Also Die*, 1943, Fritz Lang), de cette perfection qui fait que ce « ne peut être vrai[...] »⁶⁹⁴. Cela semble artificiel et, en effet, le rideau se lève : Tanner n'est pas sur le plateau, mais a enregistré ses questions à l'avance afin de simuler le direct, pour agir dans le dos de l'adversaire (récupérer sa femme, otage de John Hurt). Stratagème qui remonte à la caverne de Platon (vous croyez que je suis devant mais en fait, c'est mon ombre, je suis derrière – l'émission de Tanner s'appelle *Face to Face*). Derrida note que la « présentalité » du médium est un leurre, l'idée du direct, une hérésie, car l'image est toujours une construction, une reconstruction, qui met à mort la chose reproduite, le présent est déjà une image, une image, dit-il, qui lui survit. Dès lors, la vidéo dédouble l'action qui est à la fois son actualisation et sa réactualisation : « Nous voyons là comment notre présent se divise lui-même : le présent vivant lui-même se divise. Dès maintenant, il porte la mort en lui-même et il réinscrit dans son immédiateté ce qui devrait lui survivre en quelque sorte ; il se divise dans sa vie entre sa vie et sa survie ; sans quoi il n'y aurait pas d'image, il n'y aurait pas d'enregistrement. Il n'y aurait pas d'archive sans cette déhiscence, sans cette divisibilité du présent vivant, qui porte son spectre en lui-même. Spectre, c'est-à-dire aussi phantasma, revenant ou image possible d'image. »⁶⁹⁵ C'est d'autant plus vrai qu'il faut ajouter que le direct n'est jamais direct. Le temps nécessaire au signal pour parcourir la distance séparant l'émetteur du récepteur n'est pas égal à zéro. L'immédiateté reste soumise à la limite de la Célérité. Le direct, c'est toujours du présent déjà passé de quelques secondes.

Le revenant, l'image, c'est la distance qui s'exprime dans la perte de définition, un travail de trame qui rend les corps irréels, encore plus fantomatiques. Ce que semble avoir compris Tanner, qui a laissé place à son image, qui se débrouille comme elle peut dans la faible définition de l'écran. Image-automate puisque l'on voit son ami Osterman pianoter sur la console de la régie du studio afin de faire « vivre » cette image. Magie du direct que ne

⁶⁹⁴ Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Éditions Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », Paris, 2005, p. 288.

⁶⁹⁵ Jacques Derrida, dans Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, op. cit., p. 61.

pourra jamais reproduire le cinéma (argentique). C'est le devenir-programmatique du corps qui s'exprime dans l'utilisation de la vidéo ici. Tanner est une poupée qui réagit aux commandes. Pendant l'interview, Peckinpah glisse un plan de Tanner, contrechamp de Danforth, qui lui répond. Comme s'il acquiesçait, un léger (imperceptible) hochement de tête qui fait signe à l'émetteur que le signal est bien reçu (Bourdieu appelle ça l'implicite non verbal de la communication verbale⁶⁹⁶). En fait rien, si ce n'est que le spectateur (et Danforth) est victime de l'effet Koulechov, puisqu'à ce moment du film, rien n'indique que Tanner n'est pas dans le studio. Tic programmé à l'avance, rictus figé, on croit y lire une réaction spécifique alors qu'il s'agit d'un leurre générique pour masquer l'absence. La vidéo porte en elle cette malhonnêteté du manipulateur que permettent la postproduction immédiate (dont Jean-Christophe Averty a su, en France, exploiter les capacités en art vidéo comme à la télévision), mais aussi les stigmates des sociétés de contrôle contemporaines, intériorisés par les individus. « Cela s'appelle être programmé » dit Tanner à Osterman⁶⁹⁷. Car pour Sam Peckinpah, et le cinéma en général, la vidéo est trop virtuelle, trop fluide et trop facilement manipulable (incrustation vidéo à la volée) pour porter le moindre souvenir, la moindre émotion, à l'inverse des bandes 16 mm. que regardent Tanner et ses amis, souvenirs de leur amitié passée. La vidéo va trop vite et est comme un palimpseste qui se réécrit constamment dans le balayage : « un point en vidéo, c'est cent nanosecondes de balayage électronique »⁶⁹⁸ dit Woody Vasulka. Par le trucage du direct, la vidéo rompt cette éthique qu'avait scellée le cinéma dans la matérialité de sa pellicule. Si le cinéma, comme on l'a vu plus haut, appelle les revenants, pour Peckinpah, la vidéo est un médium de faible résolution qui fait des vivants déjà des morts-vivants recomposés, dépossédés de la moindre humanité, sans le romantisme et la nostalgie de la lumière qui a imprégné la fragile pellicule qui fait que l'image a une matérialité. Dans la séquence d'ouverture, John Hurt n'est qu'une pâle copie de lui-même. Un double en *low-fi* qui désincarne, vide par le direct, celui qui cohabite avec sa propre image mouvante dégradée. L'image vidéo a toujours paru froide et inhabitée (c'est peut-être

⁶⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, op. cit.*, p. 34.

⁶⁹⁷ « Bernard Osterman – *I'm still wondering how we got into this mess.* »

John Tanner – *It's called being programmed.* »

⁶⁹⁸ Woody Vasulka cité dans Guy Fihman et Claudine Eizykman, « Trames entrecroisées », *Steina & Woody Vasulka, vidéastes* (dir. Woody Vasulka, Steina Vasulka et Claudine Eizykman), Ciné Mbx/Cinédoc, Paris, 1984, p. 10.

ce qui explique le succès des filtres type Instagram, qui recouvrent les photos numériques d'un voile qui mime le polaroid, comme pour les « rematérialiser »). Un flux permanent, mais pas vraiment là : « La trame vidéo est continue, elle naît et se désintègre sans cesse sous nos yeux. Strictement parlant, il n'existe aucun instant dans le temps, au cours duquel on peut dire que l'image vidéo "existe". »⁶⁹⁹ écrit Hollis Frampton.

« Éteignez votre poste. C'est simple, ça se fait avec un seul doigt et ce qui vous reste de votre libre-arbitre. C'est le moment.

Je parie que vous n'y arriverez pas.

Je suis toujours là ? »⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Hollis Frampton, « L'Évanouissement du dernier cri technologique » [1974], trad. Jean-François Cornu, *Hollis Frampton. L'écliptique du savoir. Film, photographie, vidéo*, (dir. Jean-Michel Bouhours et Annette Michelson), Éditions du centre Pompidou, Paris, 1999, p. 92.

⁷⁰⁰ « *So if you want to save some, turn me off. It's a simple movement, done with the hand and what is left of your free will. The moment is now. My bet is you can't do it. But go ahead and try.*

Am I still on? »

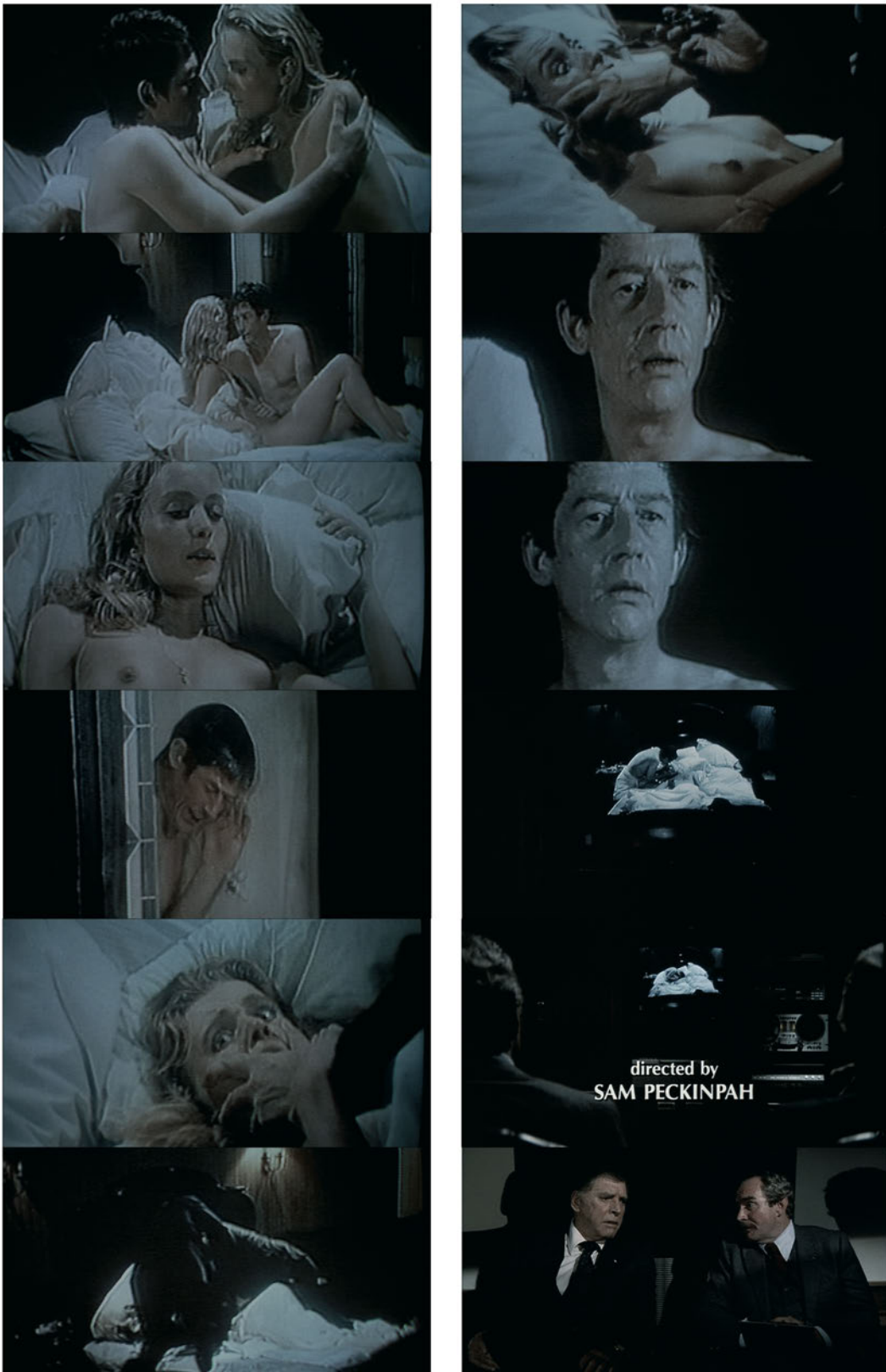


Fig. 212 : Séquence d'ouverture d'*Osternan Week End*
(*The Osternan Weekend*, 1983, Sam Peckinpah)

« Je suis toujours là » : figure parfaite de la hantise, à l'image de cette image de John Hurt, devenue presque une icône projetée par le tube cathodique. À ce titre, le visage bleuté et évanescent de John Hurt – dû au filmage de l'écran vidéo bombardé de particules lumineuses que la pellicule a du mal à saisir – est exemplaire et inaugure la disparition des hommes : « Le retrait généralisé du référent physique inaugure, incontestablement, une spectralité de programme. »⁷⁰¹ Les hommes sont absorbés par le dispositif technico-médiatique. *Osterman Week End* reste un film de Peckinpah en ce que ce pessimisme face aux medias froids est retourné, détourné et transcendé dans un « dernier geste ». La condamnation devient une planche de salut. Pensons à *La Horde sauvage* qui se jette dans le suicide solaire (la fusillade finale), non pas pour mettre un terme à son existence mais pour l'affirmer comme jamais dans la chair et le sang (la complicité et les clins d'œil du gang) ou encore Dustin Hoffman dans *Les Chiens de paille* (*Straw Dogs*, 1971) dont le salut passe par l'acceptation de la violence qu'il subit pour s'en enivrer et se découvrir (le sourire qu'il esquisse également à la fin du film alors qu'il a tué, lui, le libéral). Ici, c'est Tanner qui retourne la spectralité programmatique pour s'en servir.

Sam Peckinpah termine son film sur le plan de la régie : ne reste qu'une chaise vide. La question qui nous intéresse, c'est que le corps, les corps qui composent et habitent les flux et les médias, de l'antique *public-access television* américaine à Youtube, doivent bien être quelque part.

b. « Longue vie à la nouvelle chair » : l'image matérielle de David Cronenberg



Fig. 213 : *Vidéodrome* (*Videodrome*, 1983, David Cronenberg) : La mort de Barry Convex

⁷⁰¹ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Ligne manifeste, Paris, 2004, p. 36.

La même année (1983), David Cronenberg nous donnera sa réponse dans *Vidéodrome* (*Videodrome*) : le corps est encore là, mais en charpie, explosé (les tripes sortent) sous le bombardement des ondes (ici hertziennes), à l'image du corps du directeur de la société Spectacular Optical, Barry Convex, fracturé par le rayon videodrome, contaminé par le coup de feu de James Woods [Fig. 213]. Dans ce film, le personnage de Max Renn, interprété par James Woods, possède une petite chaîne de télévision locale, diffusant de petits films ultra violents ou pornos. Sa chaîne vit tant bien que mal, jusqu'au jour où il intercepte un canal hertzien crypté inconnu, diffusant en boucle, durant la nuit, des images de tortures « réelles » montrant même la mort du torturé (*snuff movies*). De nouvelles images, des images libres de circuler dans les flux des canaux hertziens et satellitaires, un brouillard d'informations qui enveloppe la ville moderne. Ces images agissent comme une drogue sur Renn, il devient « addict ». Ces images, mêlant Eros et Thanatos, ont un caractère hypnotisant, et ce programme de télévision le contamine et le transforme. Il y a radiation par les ondes hertziennes et la tumeur vidéodrome, produite par le signal vidéo dans le cerveau du spectateur, se développe dans le corps. Les images agissent directement sur l'individu, modifient son être. Il se met à muter, jusqu'à fusionner avec la télé : « Je suis devenu l'incarnation du mot vidéo »⁷⁰², dit Max Renn dans le film. Avec le corps écran⁷⁰³, l'homme réceptacle, plus besoin de passer par le vecteur de l'écran de télévision, le corps reçoit directement les images. De fait, le corps bombardé de Max le transforme en homme-image. La fascination de l'image est le devenir corps de l'image. Max fornique avec l'image pour en devenir une très matérielle : « Longue vie à la nouvelle chair. »⁷⁰⁴, proclame Max avant de se tirer une balle dans la tête avec son pistolet/émetteur/caméra. Version opposée et pourtant similaire à celle de Peckinpah : ici, c'est le corps qui reçoit les ondes, l'image qui prend corps tandis que chez Peckinpah, c'est le corps qui s'évapore dans l'image. Et là où Tanner résiste

⁷⁰² « *I am the video word made flesh.* »

⁷⁰³ On voit là le spectre de Guy Debord qui, dans « Le Xérox et l'infini » disait que nous vivons dans l'imaginaire des écrans, que : « Toutes nos machines sont des écrans, nous-mêmes sommes devenus des écrans », Guy Debord, « Le Xérox et l'infini », *Traverses* n° 44-45, « Machines virtuelles », septembre 1988, p. 20, cité dans Richard Conte, « Peindre devant l'écran (première partie) », *art. cit.*, p. 37. Cronenberg cite directement Debord dans *Vidéodrome* avec la société de production audiovisuelle maléfique intitulée Spectacular Orbital.

⁷⁰⁴ « *Long Live the New Flesh.* »

de l'intérieur, détourne le dispositif à ses propres fins, au prix de sa disparition, Renn, lui, collabore avec l'image, se prostitue avec le dispositif (voir la séquence où il s'enfonce dans l'image télévisuelle d'une bouche [Fig. 214], où encore quand il s'enfonce une VHS dans le ventre). L'image est matérialisée et la télévision vomit ses tripes (intestins, sang, etc.). « Je crois qu'en fin de compte, c'est au corps qu'il faut aller pour vérifier toute chose. »⁷⁰⁵, confesse Cronenberg. Le corps contaminé par la vidéo de *Vidéodrome* fait écran, est contaminé (pourri) par l'image, anticipant là peut-être ces millions de corps, irradiés par les écrans d'ordinateur, qui s'autocontemplant sur Youtube, cadrés en plan serré, regard caméra solitaire. Encore en 1983, dans *Reverse Television – Portraits of Viewers*, Bill Viola donnait à voir, à la télévision⁷⁰⁶, des téléspectateurs depuis le point de vue de la télé. La bande-son élude le son issu de la télé (qui nous donnerait un indice sur le fait qu'ils regardent un programme et ce qui réinjecterait de la normalité). Nous, spectateurs et spectacle à la fois (on regarde les personnages de *Reverse Télévision*, mais eux aussi nous regardent), sommes spectralisés. Spectacle étrange que ces *couch potatoes*⁷⁰⁷ – corps assoupis à la chair ankylosée – comme hypnotisés par un spectacle que nous ne voyons pas. Ils sont immobiles, muets et fascinés, pris par l'image que nous sommes [Fig. 215]. « De quel côté sommes-nous ? », peut-on se demander. Les zombies sur canapé, incarnation de cette désincarnation en cours, de cette virtualisation, sont l'envers de l'avatar en quelque sorte.



Fig. 214 : *Vidéodrome* : Copuler avec l'image

⁷⁰⁵ David Cronenberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2000, p. 73.

⁷⁰⁶ Il s'agit de quarante-quatre portraits de trente secondes diffusés dans le cadre de la série *The New Television Workshop* sur la chaîne WGBH de Boston du 14 au 28 novembre 1983.

⁷⁰⁷ Terme américain désignant les personnes qui passent leur temps assis dans le canapé à regarder la télé. Homer Simpson en est une bonne illustration.



Fig. 215 : Bill Viola, *Reverse Television – Portraits of Viewers*, 1983, vidéo NTSC, couleur, son, durée variable selon les spots

On a vu la docilité que mettait en lumière Michel Foucault, dans le chapitre sur les *body snatchers*. Foucault s'attarde sur l'anatomie du pouvoir qui se cache dans les dispositifs : « Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements. Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une "anatomie politique" qui est aussi bien une "mécanique du pouvoir" est en train de naître ; elle définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres, non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine. La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps "dociles". »⁷⁰⁸ Et désormais, on l'a vu avec Deleuze, l'individu, au sein de la société de contrôle, n'a plus besoin d'être enfermé dans des institutions (prisons, hôpitaux, centres de redressement) car il se sait observé, il intériorise ce processus et s'autocontrôle. Il est, en somme, pétrifié par le pouvoir à distance. C'est ce que Foucault nomme le biopouvoir. Les caméras de surveillance vidéo sont vues comme une extension du principe panoptique, s'étendant dans l'espace public comme une pieuvre, transformant, comme le remarque Christophe Kihm, tout espace personnel ou privé en espace public⁷⁰⁹.

⁷⁰⁸ Michel Foucault, *Surveiller et Punir* [1975], *op. cit.*, p. 162.

⁷⁰⁹ Christophe Kihm, « Vidéosurveillance, regard et identité. Les modalités de la présence », *Art press* n° 303, juillet-août 2004, p. 27. Christophe Kihm remarque que cela vaut aussi pour « le scanner d'un portail d'aéroport,

C'est la métaphore de Big Brother (« *Big Brother is watching you* ») dans le roman *1984* (1949) de George Orwell, qui est devenu le symbole bien connu des dérives de la surveillance. « Le problème est que ces images ne surveillent pas seulement les territoires, mais aussi les corps : les corps intimes, les corps privés, les corps en prise aux passions et producteurs de violence, de sexualité et de pouvoir [...], le corps, dans sa chair et son mental, est pris dans l'entrelacs des technologies —, et d'une extrême violence, visuelle et sonore »⁷¹⁰. C'est encore une hypothèse qui expliquerait pourquoi les zombies contemporains, depuis *L'Avion de l'apocalypse* d'Umberto Lenzi, courent comme des dératés dans le champ, libération rageuse des tensions trop longtemps retenues et contenues par ces dispositifs implicites de contrôle.

2. Les paysages vus à distance

« Elle a dû aller très loin. Elle est arrivée là d'où l'on ne peut plus apercevoir personne, ni avec les yeux ni par la mécanique. »⁷¹¹

a. La vidéosurveillance pour se mettre hors-jeu

La vidéosurveillance fragmente le réel en plusieurs petits cadres, des saynètes déconnectées d'un grand récit, des saynètes souvent vides, ce que montre bien la vidéo de Michael Klier, *Le Géant (Der Riese, 1984)*, qui colle ensemble des images issues de caméras de surveillance dont on cherche la logique narrative qui semble inexistante. Les images des caméras de surveillance contraignent donc les événements et l'histoire à être des micro-événements indépendants. De plus, la vidéosurveillance, au cinéma, fragmente l'image en rajoutant un cadre dans le cadre, et procède ainsi de la mise en abîme : dans le cadre de l'image filmique se trouve une autre image, celle de la vidéo. Parfois redondante, l'image de la vidéo rejoue dans son cadre ce qu'il y a à l'écran, en miniature, ce qui est dû à sa capacité d'enregistrer en « direct ». Elle est aussi caractérisée par la distance que permet la *télé-vision* (« voir à distance »), moyen de savoir ce qui se passe ailleurs sans avoir à s'y risquer, comme nous l'avons écrit plus haut. Le veilleur se trouve donc protégé de ce qu'il surveille. Cette

même si ce sont alors le corps du visiteur ou le bagage du voyageur qui doivent être considérés comme des espaces privés qui deviennent publics. » (p. 30).

⁷¹⁰ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain, op. cit.*, p. 286.

⁷¹¹ Eugène Ionesco, *Voyages chez les morts*, NRF/Gallimard, Paris, 1981, p. 19.

protection par la distance, qui fait frontière, c'est le refuge de fortune dans lequel s'enferment les héros des films de zombies, comme ceux de *Diary of the Dead*. À la fin du film, ils sont reclus dans une chambre forte, avec un unique poste de contrôle vidéo, abandonnant tout le reste de la maison aux zombies, abandonnant aussi définitivement le champ aux monstres. La *panic room* du film est une affirmation radicale dans la filmographie de Romero, car si dans ses films antérieurs, les héros fuyaient hors du champ, vers un autre espace possible à ciel ouvert (la « possibilité d'une île » comme dans *Le Jour des morts-vivants*), reproduisant la dynamique ancienne de la conquête de l'Ouest en somme, ici les personnages s'enterrent dans le refuge (le projet initial mais toujours avorté de *La Nuit des morts-vivants*, *Zombie* et *Le Jour des morts-vivants* où les personnages trouvent un sanctuaire respectivement dans une maison, un centre commercial et un bunker), donnant à voir un repli, un enfermement, un lieu fermé et impénétrable dans le champ. Le film se termine sur ces images froides, bleues et désincarnées du moniteur vidéo. Désincarnation que l'on retrouve dans les silhouettes ahuries qui animent, seules, l'image désormais, et il semblerait, pour toujours. En fermant la lourde porte de la chambre forte, les héros, les derniers à résister, deviennent des damnés. Leur châtement : quitter le statut d'actant dans l'image (le lieu de l'action et de la vie), fuir, pour devenir seulement des surveillants, des spectateurs – cachés dans le hors-champ mais quelque part toujours présents derrière les murs – d'images mornes et ennuyeuses, a-fictionnelles. Malédiction de l'être contemporain et nouveau cercle de l'enfer dont l'horreur insoutenable est de ne pouvoir faire que ça : regarder pour toujours un spectacle dont la nullité est digne de celle de contempler des poissons rouges tournant dans un bocal (ou, pour évoquer ma pratique, de touristes zombies sur la terrasse de la villa Savoye). Un spectacle proprement insignifiant. Une esthétique de l'ennui où l'image sans qualités de la vidéosurveillance est digne des êtres sans qualités qui l'ont envahie. Les héros de *Diary of the Dead* s'extraient du film pour nous rejoindre, nous spectateurs : « tout hors-champ nous rapproche du spectateur, puisque le propre de ce dernier est d'être hors-champ »⁷¹².

⁷¹² Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, op. cit., p. 77.



Fig. 216 : *Diary of the Dead – Chroniques des morts-vivants* : Dernière apparition d'un être humain dans l'image avant la fermeture définitive de la porte

Être hors-champ, c'est être hors-jeu, être exclu du système, hors-la-loi : perdre ses droits d'une part et être dans l'impossibilité d'agir, d'être acteur de sa vie, d'autre part. Loin de la bataille en somme. Celui qui est hors-jeu (et donc hors-champ) est forcément spectateur et regarde de loin le monde continuer sans lui : « si l'on ne désire pas participer à la grande boucherie, si l'on souhaite sincèrement ne pas renforcer l'enfermement et l'emprise, alors il faut désertier, refuser le pouvoir, démissionner pour ne pas vivre ce moment où la machine vous oblige. Il faut refuser d'obéir, au point de quitter son poste. Au point de se licencier. »⁷¹³ Se mettre volontaire hors-jeu, sous peine de devenir comme les autres. Facile à dire. Mais après ? Dans *Diary of the Dead*, le dernier humain à quitter l'image, celui qui ferme la porte, est déjà visible dans le retour vidéo [Fig. 216]. La texture dégradée de l'image vidéo et son teint bleuté enveloppe le visage du héros comme la marque d'un devenir-zombie. Car si, enfermés dans une boîte, les survivants sont protégés, il n'y a pas de sortie de secours (au passage, notons, juste comme ça, que le titre américain de *Huis clos* est *No Exit*). Avant, c'étaient les fantômes qui étaient les spectateurs du monde des vivants, incapables de saisir le monde, d'avoir prise sur lui. Dans *Diary of the Dead*, les vivants survivent dans un ersatz de salle de cinéma. Ils sont condamnés à regarder le film qui se joue sans eux.

⁷¹³ Camille de Toledo, *Archimondain, jolypunk. Confessions d'un jeune homme à contretemps*, Calmann-Lévy, coll. « Le Livre de poche », Paris, 2005, p. 210.

b. Le champ vu à distance

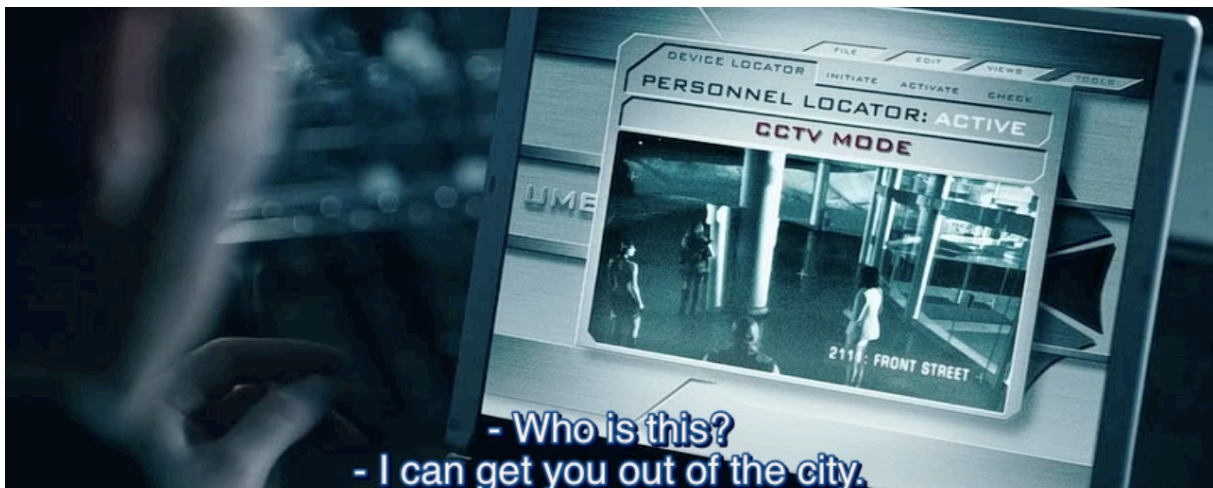


Fig. 217 : *Resident Evil: Apocalypse* : Voir le monde à distance

La vidéosurveillance devient ici un nouveau moyen de contemplation, un nouvel art du paysage, qui témoigne de l'horreur en cours. Le monde est irréaliste par l'image vidéo, assimilé par la texture de l'image, dans un état d'inachèvement constant. Imagé, le monde se compte en nanosecondes, et est évanescent. Les pixels s'allument et s'éteignent à la vitesse de la lumière. C'est ce qui confère peut-être à la vidéo cette mélancolie ou cette tristesse du palimpseste qui doit s'effacer pour se réécrire, mélancolie de l'impermanence.

À l'image du zombie, corps et âme, l'image vidéo est ruinée, dégradée et instable. Il y va de la prolifération des images comme de la prolifération des zombies, comme en témoigne Romero dans *Diary of the Dead* : « J'ai aussi voulu montrer la facilité avec laquelle on peut se procurer des images de tout, même les pires, les accumuler, les monter, les voir, et passer à d'autres. Nous avons été "zombifiés" par les images. »⁷¹⁴ C'est le destin du héros du film, un étudiant en cinéma dont on apprend, trop tard, qu'il est l'auteur de ce que nous venons de voir. Mort pendant le film, il est réanimé à travers le « document », un tissu d'images collées, diffusé dans le monde par Internet. Dans les dernières images du film, le héros parle face caméra à travers une de ces vidéos égocentriques typiques de Youtube, dont les désormais rares erreurs de chargement (*bugs* d'affichage, *freezes*) révèlent parfois le vide (à qui s'adressent ces messages à sens unique ? Y a-t-il seulement message ?). Le cinéaste est maintenu en animation au travers de ses images, de son œuvre, dans ce collage monstrueux de ces « images-déchets de la culture de la surveillance »⁷¹⁵.

La vidéosurveillance est la démocratisation des théories fantomatiques du cinéma : « La vidéosurveillance, ce cinéma pour rien, nous filme les derniers plantés de crocs. Une blonde starlette s'enfuit, mais nulle caméra ne la suit jusqu'à sa probable fin. Chronique d'une renonciation, *Diary of the Dead* commence par un tournage et se clôt dans une salle de visionnage. Au bouclage de la boucle, c'est son propre journal intime que signe Romero. Zombies, survivants, fiction, tout s'évapore. Il ne reste que la fonction même du cinéma. Moi, là, dans l'ombre, George A. Romero, qui vais mourir, je filme cette actrice à nez retroussée et hanches étroites, Michelle Morgan, sa pointe d'arrogance agréablement sexy. Un jour, cette fille sera morte, mais mes images la maintiendront en vie. Elle, moi, deux

⁷¹⁴ George A. Romero, « Reporters et zombies sans frontières », entretien réalisé par Jean-Baptiste Thoret, *Charlie Hebdo* n° 836, Juin 2008, p. 13.

⁷¹⁵ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op. cit., p. 282. À propos des images de surveillance dans les vidéos de Michael Klier.

morts-vivants... Tous les acteurs, toujours, sont tous des morts-vivants.»⁷¹⁶ Tous les humains qui se sont baladés dans les rues des villes du monde, ont croisé – ou croiseront à un moment donné – une *Google car*, ou simplement, ont été survolés par un quelconque satellite. Acteurs malgré eux, malgré nous. Ce ne sont plus seulement les acteurs professionnels qui sont préservés comme des morts-vivants, comme des images mouvantes, dans les banques de données des serveurs *on the cloud*, mais le monde entier (ou presque), dans un désir de cartographie totale, au prix d’effacer toutes les subtilités, particularités et contradictions de la vie. C’est ce dont témoignent Carine et Élisabeth Krecké dans leur projet *Dakotagate*, qui retrace leur périple sur les lieux vus sur *Google Street View* : « Sur Internet, la réserve [indienne de Pine Ridge] a l’air d’un endroit comme un autre, une région rurale tout à fait banale, désertique presque. Rien ne laisse apparaître à quel point il s’agit d’un espace d’exception (selon les statistiques, Pine Ridge est de loin la zone la plus pauvre des États-Unis). On ne peut traverser la réserve sans être bouleversé par la détresse qui y règne, alors que Google l’élude dans sa “basse” résolution. »⁷¹⁷ Elles décrivent la perte du champ social qui se joue dans le champ d’une image couvrant pourtant l’horizon de manière totale, à 360°. Avec la multiplicité des caméras, c’est tout un processus d’archivage qui se met en branle, comme si l’on faisait un dernier inventaire, un dernier état du monde, avant sa fin – ou son dédoublement (*Google Street View*) – programmée, tout en mettant de côté les victimes et les démons des grands récits et des grandes et petites luttes, pour ne laisser que le vide de la beauté du paysage. Un vide tout prêt à accueillir les revenants.

⁷¹⁶ Fabien Baumann, « *Diary of the Dead*. Dire le désastre avec les mots qui restent », *Positif* n° 568, juin 2008, p. 18.

⁷¹⁷ Élisabeth Krecké, « Quelle est la “vérité” ou le degré d’authenticité du cliché Google correspondant au 527, 7th Street, Rapid City », entretien réalisé par Julie Fabre, revue *Tête-à-tête* n° 2, « Témoigner », automne 2011, p. 13.



Fig. 218 : *Diary of the Dead – Chroniques des morts-vivants* :
Les zombies vus à distance et en basse définition

LE MONDE COMME UN MAUVAIS FILM (ÉPILOGUE) : VERS UN ART DU PAYSAGE HANTÉ

« Le spectateur de cinéma s'est peu à peu habitué à être un *survivant*. »⁷¹⁸

« Dès qu'on touche de près au réel, naît le fantastique. »⁷¹⁹

Les zombies, dans cette thèse, ont été un fil conducteur. Dans ma pratique artistique, ils sont présents de manière littérale et évidente (*Herbert West, réanimateur*, *Them!*, *Event Horizon*, *The Ballad of Frank Poole*, *Hello America*, *They Laugh*) ou bien de manière plus « subtile » et indirecte, comme un outil pour questionner des états d'être au monde, comme la contemplation et le suspens (*A Wonder Wheel*), l'errance (*Death Valley*), l'absurde (*Dialogues* qui adapte un passage de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco), le conformisme (via l'utilisation du double dans *Doublez*), mais aussi pour interroger des médias de l'image, de l'image qui se révolte (*Souriez !, E.L.*). Cette thèse en arts plastiques s'accompagne d'un regard sur le cinéma par le prisme d'une figure de ce cinéma bien particulier qu'est le cinéma d'horreur. À celui qui a vu l'ensemble de mes œuvres, ma pratique plastique n'apparaîtra pas toujours comme une pratique horrifique, mais plutôt comme étant inspirée de mes souvenirs cinématographiques, un peu à l'image du peintre Peter Doig qui répète, étale et dilue les motifs du film d'horreur *Vendredi 13 (Friday the 13th)*, 1980, Sean Cunningham). À travers mes œuvres, j'ai essayé de tisser une réflexion sur le cinéma, avec comme idée motrice que les zombies en ont été une des figures majeures et souterraines, l'allégorie de sa propre modernité, allégorie du cinéma qui prend acte de son désenchantement du monde, un contre-cinéma désintoxiqué des promesses de bonheur du cinéma hollywoodien. J'ai tenté de montrer que le zombie est un chaînon manquant du cinéma qui ne cesse de revenir, encore et encore, sans lequel il est difficile de comprendre le cinéma américain, contaminant l'ensemble des œuvres du cinéma américain moderne. J'en ai cité déjà plusieurs, mais je peux rajouter tous les héros embaumés du début des années quatre-vingt que l'on trouve par exemple chez Sergio Leone et Michael Cimino : Noodles,

⁷¹⁸ Serge Daney, « *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola », *Le Goût de l'Amérique*, op. cit., p. 114.

⁷¹⁹ Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant*, La Nouvelle édition, Paris, 1946, cité dans Barthélémy Amengual, « Lumière, c'est le réalisme... », *Lumière, le cinéma* (dir. Lucette Lombard-Valentino), catalogue de l'exposition, Institut Lumière, Lyon, 1992, p. 56.

interprété par Robert De Niro dans *Il était une fois en Amérique* ou Averill (Kris Kristofferson) dans *La Porte du Paradis*, tous deux ralentis, maquillés presque comme des morts-vivants, cadavériques car nostalgiques d'une Amérique illusoire. Les zombies ne cessent de mettre le cinéma à la limite (à la limite de la paralysie et de l'entropie, à la limite du cinéma dit « expérimental » parfois aussi) et en danger, mais aussi de le remettre, comme nous l'avons vu, constamment en mouvement. Ce que j'ai essayé de dire, avec cette thèse, est qu'avec les zombies, le réel s'engouffre dans le cinéma, pour le meilleur et pour le pire.

Les zombies redéfinissent les marges de l'humanité en tant qu'êtres au monde : déprimés, dévitalisés, renfermés, dociles ou bien réprimés et agressifs. Ils occupent un espace. Ce sont des volumes dans l'espace. Dans *The Stack* [Fig. 219], David Claerbout pose sa caméra sous un énorme échangeur autoroutier de la ville d'Houston. Proche de l'univers ballardien, l'image montre ce qui se cache sous le « tapis » urbain et périurbain. L'image fixe du lieu vide est balayée lentement par un rayon de lumière qui se déplace avec la trajectoire du soleil à travers les piliers des autoroutes et révèle au passage un corps, de ce que l'on imagine être un sans-abri, caché dans l'ombre des autoroutes. Cette œuvre, typique du style de Claerbout, une image fixe qui se révèle être en mouvement, à la fois suspendue et inscrite dans une durée, une photographie qui bouge, est une image de paysagiste qui révèle la portée sociale de l'art du paysage.



Fig. 219 : David Claerbout, *The Stack*, 2002, vidéo HD, couleur, muet, 36 min.

Hypothèse : À la fin de cette thèse, je me demande si mettre en scène des morts en marche, ça n'est pas lutter encore contre la tentation de pratiquer un art du paysage, quelque chose qui est de plus en plus prégnant dans ma pratique. Ce vers quoi j'aimerais tendre. Mettre en scène

les morts-vivants, c'est chasser les vivants, les histoires de l'image. Et en appauvrissant l'être comme sujet de l'image, en en faisant un demi-vivant inintéressant à regarder (l'ennui du spectacle du mort-vivant qui erre sans but ou reste sur place, qui ne produit plus aucune action ou très peu), je renforce le paysage comme vrai centre d'intérêt, un paysage qui souvent s'efface comme les second-rôles dans le flou de la profondeur de champ, pour faire ressortir le héros, du cadre. Comme le dit si bien Dominique Chateau : « Paysage n'est pas une fonction suffisante... »⁷²⁰. C'est sans doute pourquoi la *road movie* et la *land art* sont si liés (chapitres II et III) et pourquoi j'y reviens si souvent. Mais ce qui m'intéresse, c'est un art du paysage *hanté*. D'ailleurs, un art du paysage peut-il être autre chose qu'un art hanté ? Après tout, il recouvre les traces de l'histoire géologiquement. Et puis, pensons aux ruines, mais aussi à ce que Georges Didi-Huberman appelle un non-lieu : un lieu présent malgré sa disparition, disparu mais persistant, d'une façon ou d'une autre : « "Génie du non-lieu" : pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (il le met en mouvement, le voue à une *delocazione*) et du lieu sur la hantise (il la reconfigure en lui donnant un champ d'action physique). La hantise comme lieu (elle devient quelque chose de plus qu'un esprit) instaure le lieu comme hantise (il devient quelque chose de plus qu'un espace). »⁷²¹ L'art du paysage est un art de la hantise s'il peut faire ressentir cette présence dans le mouvement du changement. Je me rends compte que mes lieux de tournage sont souvent des lieux dévitalisés qui se prêtent à la hantise par l'errance : Coney Island (*A Wonder Wheel*), devenu le fantôme de sa vocation sociale (aujourd'hui un quartier pauvre, entouré de *public housings*, aux attractions destinées aux masses, dont le démontage définitif est sans cesse repoussé d'année en année, et qui reste totalement vide six mois de l'année), Rhyolite⁷²² (*Hello America*), ville fantôme du Nevada pleine de l'histoire des chercheurs d'or déçus, et pour *Dialogues* et *Doublez*, le Quartier de la gare (XIII^e arrondissement), alors en chantier pendant sa reconstruction, saisi entre chantier et froideur des nouveaux bâtiments de verre encore inhabités, quartier où j'ai

⁷²⁰ Dominique Chateau, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », *Les Paysages de cinéma* (dir. Jean Mottet), Champ Vallon, coll. « Pays/paysage », Seyssel, 1999, p. 97. « Le paysage doit être toujours là, mais en même temps il doit se faire oublier ; sa présence est celle de l'accompagnement nécessaire, sans lequel l'action se perdrait dans le vide, dans l'apesanteur » (p. 96).

⁷²¹ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 136.

⁷²² Qui, je l'ai découvert par la suite, a servi de lieu de tournage à plusieurs films de science-fiction comme *The Island* (2005, Michael Bay) ou encore *Cherry 2000* (1987, Steve De Jarnatt).

tourné également, à l'intérieur même d'un des chantiers, *Annonciation*, une installation vidéo (2006), ainsi que le parc d'attractions dévasté Saltair où j'ai réalisé une vidéo hommage, que je ne considère pas vraiment comme une œuvre.



Fig. 220 : De 1895 à 2008 : de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895, Louis Lumière) à *24 City* (二十四城記, 2008, Jia Zhang-ke)

De la sortie des usines des frères Lumière, qui ouvre officiellement l'histoire du cinéma, à sa reprise par Jia Zhang-ke dans *24 City* (二十四城記, 2008) plus de cent treize ans plus tard... Comme si malgré tous les événements du XX^e siècle, siècle, à la teneur pourtant apocalyptique, rien n'avait changé, si ce n'est les sourires des employés des Lumière, mis en scène (on sait que la vue a été tournée au moins trois fois, et dans la version finale – la troisième –, les employés portent de beaux costumes d'été)⁷²³, des sourires disparus du plan du film de Zhang-ke (qui pratique le documentaire comme une mise en scène assumé). Ce que j'aime chez Jia Zhang-ke, c'est qu'il met en scène le réel avec ce qu'il en reste. Il filme les destins et la beauté des gens dans des décors en cours de transformation, autrement dit, de destruction : l'usine 420 en cours de démantèlement (*24 City*), la ville en cours d'inondation au bord du barrage des Trois Gorges dans *Still Life* (三峡好人, 2004), Shanghai en chantier

⁷²³ À propos de la seconde version puis de la troisième : « Cette fois, il s'agit d'un *remake* — le premier de cet “art qui est par ailleurs une industrie” — dont on connaissait quelques photogrammes mais dont on tenait la copie pour disparue, jusqu'en 1993 où elle fut retrouvée à la Cinémathèque française. [...] Il y aura encore une version de *La Sortie*, celle où les hommes ont des canotiers, les femmes des corsages d'été, et où on ne voit aucune voiture : c'est celle-ci qui sera la plus diffusée [...] mais à chaque fois les employés-figurants ont été prévenus, dirigés, mis en scène : ils *ne regardent pas* la caméra d'une façon tellement *naturelle* qu'elle ne peut être que *jouée*. », Bernard Chardère, *Le Roman des Lumières. Le cinéma sur le vif*, NRF/Gallimard, Paris, 1995, p. 297.

dans *I Wish I Knew* (海上传奇, 2010), le Beijing World Park dans *The World* (世界, 2004, Jia Zhang-ke) qui reproduit le monde à l'échelle miniature (entre le 1/3 et le 1/10^e selon les bâtiments), provoquant la disparition de ce qui existe entre les grands monuments mondiaux (c'est-à-dire le frêle écosystème considéré comme inutile que sont les humains, les banlieues, etc.), le monde textile d'une petite ville du Shanxi dans *Useless* (無用, 2007), au bord du gouffre, en pleine « terraformation » économique et sociale, comme si la région était un lieu extraterrestre : « le développement économique de la Chine n'est pas un développement naturel, il est lié à une volonté politique de donner un essor surréel et surnaturel à notre économie. »⁷²⁴ écrit le réalisateur. Et chez Jia Zhang-ke, la contemplation du paysage à laquelle se livrent les personnages de ses films, parfois une scrutation même, semble une tentative de discerner les cadavres qui transpirent du paysage urbain en ruine [Fig. 221-224], ceux qui ont servi à construire ce paysage. L'histoire et les histoires. Daney disait à propos des films des Straub : « trouver “beau” un plan de paysage est, à la limite blasphématoire, parce qu'un plan, un paysage, au bout du compte, c'est *quelqu'un*. »⁷²⁵ Et dans *Still Life*, par exemple, contempler le paysage, c'est regarder un monde sacrifié pour le bien commun (la ville inondée pour le barrage des Trois Gorges). Un paysage vivant qui est déjà son propre fantôme, des ruines à venir qui incarnent les catastrophes de l'Histoire. Des ruines, donc des restes, des cadavres, en cours de recouvrement, ce dont témoigne très bien le réalisateur : « Les gratte-ciel s'élèvent brusquement de la terre, et les corps de chair et de sang sont précipités au sol. Au prix de leur santé et de leur vie, les ouvriers migrants ont illuminé la ville de néons. »⁷²⁶ Avec ses plans assez longs, mais jamais ennuyeux, il prend le temps de montrer la catastrophe en cours.

⁷²⁴ Jia Zhang-ke, « 24 City : interview de Jia Zhang-ke », entretien réalisé par Jean-Baptiste Guégan, publié le 22 octobre 2009 sur le site *Excessif.com*, consulté à l'adresse : < <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/24-city-interview-jia-zhang-ke-page-1-4995069-760.html> >.

⁷²⁵ Serge Daney, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982* [1983], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1996, p. 150.

⁷²⁶ Jia Zhang-ke, « Propos du réalisateur » [2004], *Dits et écrits d'un cinéaste chinois* [2009], trad. François Dubois et Ping Zhou, Éditions Capricci/L'Âge d'or, Nantes, 2012, p. 113.



Fig. 221 : *24 City*

Fig. 222 : *The World* (世界, 2004, Jia Zhang-ke)



Fig. 223 : *Still Life* (三峡好人, 2006, Jia Zhang-ke)

Fig. 224 : *I Wish I Knew* (海上传奇, 2010, Jia Zhang-ke)



Fig. 225 : *I Wish I Knew*

Les personnages de Jia Zhang-ke ne sont pas des zombies. Ils sont bien vivants et très émouvants. Néanmoins, ce sont des personnages abattus, totalement contraints par une situation actuelle qui est celle, très totalitaire, de la modernisation extrêmement rapide de la Chine contemporaine. Une situation dans laquelle les personnages de Zhang-ke ont du mal à s'intégrer, et avec laquelle ils ont du mal à interagir, bref, une difficulté à vivre en harmonie avec le décor (la métaphore est parfaite avec *The World* où le monde miniature n'est pas à l'échelle des hommes), que l'utilisation de la vidéo HD – et sa profondeur de champ à l'infini – qui donne la même importance au décor qu'aux personnages, dit bien. D'où les motifs récurrents dans son cinéma de la tête baissée (l'abatement, la puissance de la situation, par la

gravité, domine les êtres), d'un certain mutisme (l'économie de l'échange et du dialogue passe par d'autres moyens, comme les échanges SMS entre l'héroïne chinoise et l'héroïne russe de *The World*) et de l'errance (que ce soit dans la ville en cours d'abandon de *Still Life*, dans le parc d'attractions de *The World* ou encore, dans le sillage de la styliste de *Useless* qui cherche sa place, des festivals de mode parisiens à la terre noire de la région du Shanxi). Finalement, Jia Zhang-ke renoue avec les premiers objectifs du cinéma qui sont de montrer l'état du monde tel qu'il est et comme il va maintenant (Walter Ruchmann, Dziga Vertov), en ne niant pas la puissance de l'imaginaire et du ludique, digne de Méliès, pour réenchanter le monde : pensons au monument qui s'envole dans l'espace dans *Still Life* et à l'ado qui, dans le même film, vit sa vie comme s'il était Chow Yun-Fat dans *Le Syndicat de crime* ; l'évasion dans la virtualité des SMS dans *The World*, qui transpose les héros dans un monde de dessin animé où tout est possible, y compris voler ; ou encore les faux témoignages qui se cachent dans les vrais dans *24 City*. La fiction rend, ici, très bien compte du monde.

Dans la vue des frères Lumière, les ouvriers proviennent de la profondeur du champ, de l'ombre de l'intérieur de l'usine, et envahissent l'image. Une séquence que ne cessent de reproduire les zombies dans les films, encore et encore, comme s'ils étaient eux-mêmes hantés par cette image originelle des frères Lumière, image qui témoigne dès l'origine du lien profond qui unit le cinéma, le social et le politique (après tout, les « acteurs » du film jouent pour leurs patrons, qui utilisent leur employés). Et désormais, en tournant en plan fixe la sortie de l'usine 420, en ruine, à Chengdu dans la province du Sichuan en Chine, comme si entre les deux plans, rien n'avait changé, Jia Zhang-ke semble nous dire que désormais : « C'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film »⁷²⁷. C'est bien ce qui travaillait Robert Smithson, fasciné par les sites post-industriels, qui transforment le monde d'aujourd'hui en image de sa propre ruine, des sites qui servent encore de décors pour les films de SF plus ou moins fauchés⁷²⁸.

⁷²⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma II. L'Image-temps* [1985], Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 2006, p. 223.

À propos du fait moderne qu'est la disparition de la croyance au monde.

⁷²⁸ Citons par exemple tous ces films post-apocalyptiques italiens et philippins tournés dans des carrières à ciel ouvert comme *Les Exterminateurs de l'An 2000* (*Equalizer 2000*, 1986, Cirio H. Santiago), *Les Nouveaux barbares* (*I Nuovi barbari*, 1982, Enzo G. Castellari) ou dans des usines désaffectées comme *2019, après la chute de New York* (*2019 dopo la caduta di New York*, 1983, Sergio Martino). En 1967, Smithson publie sa balade dans la banlieue de Passaic. « caractéristique du rapport de Smithson au paysage. Cette banlieue



Fig. 226a et b : *Zombies walks* de Pittsburgh le 29 octobre 2006 (photo originellement publiée sur Wikipedia le 30 octobre 2006 par le contributeur MissDeeCS sous le titre *Zombie-894-with-banner.gif.*) et celle de Mexico City le 26 novembre 2011 (photo originellement publiée sur Flickr le 27 novembre 2011 par le contributeur caliopedreams)

Webcams, smartphones, Skype, caméras de surveillance, réalité augmentée des Honorables, Google Street View, tout cela transforme le monde en plateau de tournage globalisé et permanent : « Presque rien à filmer, personne pour filmer, “ça” tourne tout seul »⁷²⁹ – personne pour regarder pourrait-on ajouter. Les morts-vivants n’ont cessé de rejouer le monde de manière maladroite, horrible, burlesque et ridicule. On ne les prend pas au sérieux. Pourtant, qui d’autre comme derniers acteurs de ce « cinéma pour rien », de ce « monde comme un mauvais film » que donnent à voir les images de mauvaise qualité des caméras de surveillance partout dans le monde ? « *Hollywood is dead.* »⁷³⁰, dit le réalisateur de films de zombies, et partout ont lieu des *zombies walks*, ces *flashmobs*⁷³¹ de plus en plus nombreux, où les humains manifestent en jouant les morts-vivants, sans revendication, mais en marche tout de même. Oui, qui d’autre que les zombies ?

abandonnée est un tissu troué : “Passaic paraît plein de “trous” ; en un sens, ces trous sont les lacunes monumentales qui évoquent sans le vouloir les traces d’un ensemble de futurs à l’abandon. Ce sont de ces futurs que l’on trouve dans les films d’utopie de série B, et qui sont ensuite imités par le banlieusard” », Robert Smithson, *The Writings of Smithson*, New York University Press, New York, 1979, cité dans Gilles Tiberghien, « Robert Smithson : Une vision pittoresque du pittoresque, *Recherches poétiques* n° 2, « Faire et défaire le paysage », printemps/été 1995, p. 48.

⁷²⁹ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain, op. cit.*, p. 277.

⁷³⁰ George A. Romero, interview réalisé par Alex Ben Block, *George A. Romero. Interviews, op. cit.*, p. 16.

⁷³¹ Le Guinness World Records a enregistré 4 093 participants à la marche zombie du New Jersey du 30 octobre 2010. Pratiquement 10 000 participants ont été annoncés à celle de Mexico City lors de la marche du 26 novembre, cf. The Associated Press, « “Ghouls” Gather in Mexico to Break “Zombie Walk” Record », publié en ligne le 26 novembre 2011 sur le site *Ctvnews.ca*, consulté à l’adresse : « < <http://www.ctvnews.ca/ghouls-gather-in-mexico-to-break-zombie-walk-record-1.731677> >.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

FICTIONS

- ALIGHIERI, Dante, *La Divine comédie : L'enfer* [1314], trad. Jacqueline Risset, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 1992
- BALLARD, James Graham, *Le Vent de nulle part* [1962], trad. René Lathière, Casterman, coll. « Autres temps, autres mondes », Paris, 1977
- BALLARD, James Graham, *Salut l'Amérique !*, trad. Elisabeth Gille, Denoël, coll. « Présence du futur », Paris, 1981
- BARJAVEL, René, *Ravage* [1943], Denoël, coll. « Folio », Paris, 1995
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot* [1952], Éditions de Minuit, Paris, 2005
- BORGES, Jorge Luis, *L'Auteur et autres textes* [1960], trad. Roger Caillois, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 2004
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions* [1944], trad. Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2006
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], dans *Romans*, t. 1, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1981
- CLARKE, Arthur C., *2001 : l'odyssée de l'espace* [1968], trad. Michel Demuth, J'ai lu, coll. « S-F », Paris, 1996
- CLARKE, Arthur C., *3001 : l'odyssée finale*, trad. Bernard Ferry, Albin Michel, Paris, 1997
- DeLILLO, Don, *Bruit de fond* [1984], trad. Michel Courtois-Fourcy, Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », Arles, 1999
- DeLILLO, Don, *Cosmopolis*, trad. Marianne Véron, J'ai lu, coll. « Par ailleurs », Paris, 2003
- DEPESTRE, René, *Hadriana dans tous mes rêves* [1988], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1990
- DOSTOÏEVSKI, Fedor, *Le Double* [1846], trad. Georges Arout, Sulliver, Paris, 1950
- ELIOT, T. S., *Poésie* [1947], trad. Pierre Leyris, Éditions du Seuil, Paris, 1969
- ELLROY James, *American Tabloid* [1995], trad. Freddy Michalski, Éditions Payot & Rivages, coll. « Noir », Paris, 2012

- FAULKNER, William, *Tandis que j'agonise* [1930], trad. Maurice Edgar Coindreau, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2006
- FINNEY, Jack, *L'Invasion des profanateurs* [1955], trad. Michel Lebrun, Denoël, coll. « Folio SF », Paris, 2000
- IONESCO, Eugène, *La Cantratrice chauve/La Leçon* [1954], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1989
- IONESCO, Eugène, *Voyages chez les morts*, NRF/Gallimard, Paris, 1981
- KIPLING, Rudyard, *Chez les Américains* [1899], trad. Albert Savine, P.-V. Stock Éditeur, coll. « Bibliothèque cosmopolite », Paris, 1912
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les Autres dieux et autres nouvelles*, trad. Paule Pérez, Flammarion, coll. « Librio », Paris, 1999
- MATHESON, Richard, *Je suis une légende* [1954], trad. Nathalie Serval, Gallimard, coll. « SF », Paris, 2001
- MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla* [1887], Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 1984
- NELSON Ray, *Eight O'Clock in the Morning* [1963], *Alien Stories* vol. 1 [dir. Dennis Pepper], Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 93-100
- PALAHNIUK, Chuck, *Survivant* [1999], trad. Freddy Michalski, Gallimard, coll. « Folio policier », Paris, 2007
- PERRAULT, Charles, *Contes*, édition établie par Jean-Pierre Collinet, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1981
- PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquilité* [1982], trad. François Laye, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1999
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [1818], trad. Hannah Betjeman, Gallimard, coll. « 1000 soleils d'or », Paris, 1982
- STAËL, Anne-Louise Germaine de (Madame de), *Corinne ou l'Italie* [1807], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1985
- WELLS, H.-G., *L'Homme invisible* [1897], trad. Achille Laurent, Albin Michel, coll. « Le Livre de poche », Paris, 1992

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ALIZART, Mark ; KHIM, Christophe (dir.), *Fresh theorie II*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2006
- ANDRADE, Oswald de, *Anthropophagies*, trad. Jacques Thiériot, Flammarion, coll. « Barroco », Paris, 1982
- ANTONIONI, Michelangelo, *Écrits* [1994], Éditions Images moderne, coll. « Inventeur de formes » Paris, 2003
- ARASSE, Daniel, *La Guillotine ou l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, Paris, 1987
- ARDENNE, Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2001
- ARISTOTE, *La Physique* [IV^e siècle av. J.-C.], trad. Annick Stevens, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », Paris, 1999
- ARISTOTE, *Les Problèmes* [IV^e av. J.-C.], trad. Barthélemy-Saint Hilaire, t. 2, Hachette, Paris, 1891
- AUMONT, Jacques, *Les Théories des cinéastes* [2000], Armand colin, coll. « Cinéma », Paris, 2005
- AVRON, Dominique, *Le Scintillant, essai sur le phénomène télévisuel*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1994
- BACON, Francis, *L'Art de l'impossible*, Entretiens avec David Sylvester, trad. Michel Leiris et Michael Peppiatt, Éditions d'Art Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », Genève, 1976
- BAECQUE, Antoine de, *Le Goût de l'Amérique* (dir.), Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », Paris, 2001
- BANDA, Daniel ; MOURE, José, *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 2008
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », Paris, 2003
- BARTHES, Roland, *Mythologies* [1957], Éditions du Seuil, coll. « Point essais », Paris, 2007
- BAUDRILLARD, Jean, *Amérique* [1986], Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2005
- BAUDRILLARD, Jean, *Carnaval et Cannibale* [2004], Éditions de L'Herne, coll. « Carnets », Paris, 2008

- BAUDRILLARD, Jean, *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social* [1978], Sens & Tonka, coll. « Morsure », Paris, 1997
- BAUDRILLARD, Jean, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?* [2007], Éditions de L'Herne, coll. « Carnets », Paris, 2008
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation* [1981], Éditions Galilée, coll. « Débats », Paris, 2004
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1962], Éditions du Cerf, coll. « 7Art », Paris, 2002
- BEAUNE, Jean-Claude (dir.), *Le Déchet, le rebut, le rien*, Éditions Champ Vallon, coll. « Milieux », Seyssel, 1999
- BÉBEL-GISLER, Dany, *Le Défi culturel guadeloupéen : devenir ce que nous sommes*, Éditions Caribéennes, coll. « Kod yanm », Paris, 1989
- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », Paris, 2002
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [version de 1939], trad. Maurice de Gandillac, Éditions Allia, Paris, 2003
- BENOLIEL, Bernard ; THORET, Jean-Baptiste, *Road Movie, USA*, Éditions Hoëbeke, Paris, 2011
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 1991
- BETTELHEIM, Bruno, *Le Cœur conscient* [1960], trad. Laure Casseau, Robert Laffont, coll. « Réponses », Paris, 1972
- BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie*, Masson, coll. « Langue et civilisation anglo-américaines », Paris/Milan/Barcelone, 1994
- BINGEN, Hildegard de, *Les Causes et les Remèdes* [xii^e siècle], trad. Pierre Monat, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1997
- BIZOT, Jean-François, *Vaudou & compagnies. Histoires noires de Abidjan à Zombies*, Éditions du Panama, Paris, 2005
- BOGDANOVICH, Peter, *Fritz Lang en Amérique. Entretien par Peter Bogdanovich* [1969], trad. Serge Grünberg et Claire Blatchley, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990

- BOGDANOVICH, Peter, *John Ford* [1967], University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1978
- BONITZER, Pascal, *Le Champ aveugle. Essai sur le réalisme au cinéma* [1982], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1999
- BONITZER, Pascal, *Le Regard et la Voix*, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1976
- BOUHOURS, Jean-Michel ; MICHELSON, Annette (dir.), *Hollis Frampton. L'écliptique du savoir. Film, photographie, vidéo*, Éditions du centre Pompidou, Paris, 1999
- BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, LIBER éditions, Paris, 1996
- BOURGEOIS, Henri, *Je crois à la résurrection du corps*, Éditions Fides, Montréal, 2007
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck, coll. « Arts et cinéma », Paris/Bruxelles, 1998
- BROWN, Kelly R., *Florence Lawrence, the Biograph Girl: America's First Movie Star*, McFarland & Company, Jefferson, 1999
- BURCH, Noël, *Une praxis du cinéma* [1969], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1986
- BURDEAU, Emmanuel, *Sympathy for the Devil, entretien avec Monte Hellman*, Éditions Capricci, Nantes, 2011
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], trad. Baldine Saint Girons, Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », Paris, 1990
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, NRF/Gallimard, Paris, 1965
- CALMET, Augustin, *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c.* [1746], Joseph Pariset, Senones, 1759
- CAMUS, Albert, *L'Homme révolté* [1951], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2003
- CANETTI, Élias, *Masses et puissance* [1960], trad. Robert Rovini, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1986
- CANGUILHEM, Georges, *La Connaissance de la vie*, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », Paris, 1965
- CAZEMAJOU, Jean ; LACROIX, Jean-Michel (dir.), *La Guerre du Vietnam et l'opinion publique américaine (1961-1973)*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1991
- CHARDÈRE, Bernard, *Le Roman des Lumières. Le Cinéma sur le vif*, NRF/Gallimard, Paris, 1995

- CHASTENET de PUYSEGUR, Armand Marie Jacques de ; SCHEFER, Olivier, *Recherches sur l'homme dans l'état de somnambulisme : Suivi d'une étude d'Olivier Schefer*, VillaRose, Paris, 2008
- CHION, Michel, *Les Films de science-fiction*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 2008
- CHRISTMAN, Jared, *Grave Pawns: Civilization's Animal Victims*, Tier Books, Old Bridge, 2010
- CLAUDEL, Paul, *L'Œil écoute* [1946], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1990
- COE, Jonathan, *Humphrey Bogart : La vie comme elle va* [1992], trad. Rémy Lambrechts, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2005
- COMAROFF, Jean et John, *Zombies et frontières à l'ère néolibérale. Le cas de l'Afrique du Sud post-Apartheid* [2000-2008], trad. Jérôme David, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », Paris, 2010
- COUCHOT, Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998
- COWIE, Peter, *Le Petit Livre d'Apocalypse Now* [2001], trad. Bernard Achour, Cinéditions, coll. « Le Cinéphage », Paris, 2001
- CRONENBERG, David, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2000
- DAGOGNET, François, *Des détritrus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Le Plessis-Robinson, 1997
- DANEY, Serge, *Ciné-journal*, vol. I / 1981-1982 [1986], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1998
- DANEY, Serge, *Ciné-journal*, vol. II / 1983-1986 [1986], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1998
- DANEY, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*, dialogue avec Philippe Roger, Aléas Éditeur, Lyon, 1991
- DANEY, Serge, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982* [1983], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1996
- DAVIS, Mike, *Au-delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre* [1998], trad. Arnaud Pouillot, Éditions Allia, Paris, 2007

- DAVIS, Wade, *Passage of Darkness. The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1988
- DAVIS, Wade, *Vaudou !* [1985], trad. Henri Gueydon, Presses de la Cité, coll. « Documents », Paris, 1987
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* [1967], Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992
- DEBORD, Guy, *Œuvres*, édition établie par Jean-Louis Rançon et Alice Debord, Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2006
- DELAPORTE, Sophie, *Les Gueules cassées : les blessés de la face de la Grande Guerre*, Noësis, Paris, 1996
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement* [1983], Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 2003
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma II. L'image-temps* [1985], Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 2006
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Éditions de la Différence, coll. « La Vue et le Texte », Paris, 1996
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990
- DELEUZE, Gilles ; Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie I. L'Anti-Œdipe* [1972], Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1973
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie II. Mille plateaux*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1980
- DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Ligne manifeste, Paris, 2004
- DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », Paris, 1978
- DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invention de l'autre* [1987], Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », Paris, 1998
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Éditions Galilée, Paris, 1993
- DERRIDA, Jacques ; STIEGLER, Bernard, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Galilée/INA, coll. « Débats », Paris, 1996
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode* [1637], Larousse, coll. « Classiques Larousse », Paris, 1992

- DEVINE, Jeremy M., *Vietnam at 24 Frames a Second: a Critical and Thematic Analysis of Over 400 Films about the Vietnam War* [1995], University of Texas Press, coll. « *Texas Film and Media Studies Series* », Austin, 1999
- DEWISME, Charles, *Les Zombis ou le secret des morts-vivants*, Grasset, coll. « Bilan du mystère », Paris, 1957
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Éditions de Minuit, Paris, 2001
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout* [2003], Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe » Paris, 2005
- DREYER, Carl Theodor, *Réflexions sur mon métier* [1983], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1997
- DUFF, Christine K., *Univers intimes : pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*, Peter Lang Publishing, coll. « *Caribbean Studies* », New York, 2008
- DUFOUR, Éric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », Paris, 2006
- DUNNING, Linda, *Lost Landscapes: Utah's Ghosts, Mysterious Creatures, and Aliens*, Cedar Fort, Springville, 2007
- DUPOTET de SENNEVOY, Jean, *Cours de magnétisme animal*, Athénée central, Paris, 1834
- ECO, Umberto, *La Guerre du faux*, trad. Myriam Tanant et Piero Caracciolo, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 1985
- EISENSCHITZ, Bernard, *Humphrey Bogart*, Le Terrain vague, Paris, 1967
- EISNER, Lotte H., *Fritz Lang* [1976], Éditions Cahiers du cinéma /Cinémathèque française, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », Paris, 2005
- EIZYKMAN, Claudine ; VASULKA, Steina ; VASULKA, Woody (dir.), *Steina & Woody Vasulka, vidéastes*, Ciné Mbx/Cinédoc, Paris, 1984
- ELSAESSER, Thomas ; Horwath, Alexander et King, Noel (dir.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, coll. « *Film Culture in Transition* », Amsterdam, 2004
- ÉVAGRE le Pontique, *Traité pratique ou le Moine*, trad. Antoine et Claire Guillaumont, Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », Paris, 1971

- FERRANDIS, Jean-Jacques ; LARCAN, Alain, *Le Service de santé aux armées pendant la première guerre mondiale*, Éditions LBM, Paris, 2008
- FLEISCHMANN, Hector, *La Guillotine en 1793*, Librairie des Publications modernes, Paris, 1908
- FORD, Henry ; Crowther, Samuel, *Ma vie et mon œuvre* [1922], trad. Victor Cambon, Payot, Paris, 1924
- FORD, Henry ; Crowther, Samuel, *My Life and Work* [1922], William Heinemann Ltd., Londres, 1923
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presses universitaires de France, coll. « Galien », Paris, 1963
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir* [1975], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1995
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 2010
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. Samuel Jankélévitch, éditions établie par A. Hesnard, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1963
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes* [1919], trad. Fernand Cambon, J.-B. Pontalis, Gallimard coll. « Folio Bilingue », Paris, 2001
- FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou* [1913], trad. Samuel Jankélévitch, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris, 2001
- FRIAR, Natasha et Ralph, *The Only Good Indian: The Hollywood Gospel*, Drama Book Specialists, New York, 1972
- FRITZSCH, Harald, $E=mc^2$. *Une formule change le monde* [1988], trad. Annie Brignone, Odile Jacob, coll. « Sciences », Paris, 1998
- FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Flammarion, Paris, 1992
- GAGNE, Paul R., *The Zombies that Ate Pittsburg: The Films of George A. Romero*, Dodd Mead & Co., New York, 1987
- GALVANI, Luigi, *Commentary on the Effects of Electricity on Muscular Motion* [1791], trad. en anglais Margaret Glover Foley, Burndy Library, Norwalk, 1953
- GIFFORD, Barry, *Pendez-moi haut et court et autres chroniques sur le film noir* [1988], trad. Pierre Bondil, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Rivages », Paris, 1998
- GIQUEL, Pierre, *Pierrick Sorin*, Hazan, Paris, 2000

- GIRAFFI, Alessandro, *La Révolution de Naples. Les dix jours de Masaniello*, trad. Jacqueline Malherbe-Galy et Jean-Luc Narbone, Anacharsis Éditions, coll. « Famagouste », Toulouse, 2010
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, coll. « Langue et langage », Paris, 1966
- HAINARD, Jacques ; MATHEZ, Philippe ; SHINZ, Olivier (dir.), *Vodou*, Infolio/MEG, coll. « Tabou », Genève, 2008
- HAWKING, Stephen, *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs* [1988], trad. Isabelle Naddeo-Souriau, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1991
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps* [1927], trad. Emmanuel Martineau, Authentica, Paris, 1985
- HERZHAFT, Gérard, *Le Blues* [1981], Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2008
- HIDA, Shuntaro, *Little boy. Récits des jours d'Hiroshima*, trad. Miho Shimma et Michel Cibot, Éditions Quintette, Paris, 1984
- HURBON, Laënnec, *Le Barbare imaginaire. Sorciers, zombis et cannibales en Haïti*, Éditions du Cerf, coll. « Sciences humaines et religions », Paris, 1988
- HURBON, Laënnec, *Les Mystères du vaudou* [1993], Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », Paris, 2008
- HURSTON, Zora Neale, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* [1938], HarperCollins Publishers, coll. « Harper Perennial Modern Classics », New York, 2009
- IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-notes* [1962], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2006
- JUNOD, Henri Alexandre, *Mœurs et coutumes des Bantous, La vie d'une tribu sudafricaine*, Payot, Paris, 1936
- KAMINSKY, Stuart M., *Don Siegel: Director*, Curtis Books, coll. « Curtis Films Series », New York, 1974
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alain Renaut, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 2000
- KAY, Glenn, *Zombie Movies: The Ultimate Guide*, Chicago Review Press, Chicago, 2008

- KIFFER, Ana ; NORDMANN, Jean-François ; ROQUE, Tatiana, *Papiers* n° 60, Actes du colloque *Brésil/Europe : repenser le Mouvement Anthropophagique*, collège international de philosophie, Paris, septembre 2008
- KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel* [1947], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1992
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoir de l'horreur* [1980], Éditions du Seuil, coll. « Points essais », Paris, 2007
- KRISTEVA, Julia, *Visions capitales*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », Paris, 1998
- KROHN, Bill (dir.), *Feux croisés. Le cinéma américain vu par ses auteurs (1946-1997)*, édition française coordonnée par Bernard Eisenschitz (trad. Bernard Eisenschitz, Marie-Pierre Duhamel-Müller), Institut Lumière/Actes Sud/festival de Locarno, 1998
- KUROSAWA, Kiyoshi, *Mon effroyable histoire du cinéma. Entretiens avec Makoto Shinozaki*, Éditions Rouge profond, coll. « Raccords », Pertuis, 2008
- LA BOÉTIE, Étienne de, *Discours de la servitude volontaire* [1576], texte modernisé par Séverine Auffret, Mille et une nuits, coll. « La Petite collection », Paris, 1995
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1954-1955*, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », Paris, 1978
- LAFOND, Frank (dir.), *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Éditions du CÉFAL, coll. « Essai critique », Liège, 2003
- LAFOND, Frank (dir.), *George A. Romero. Un cinéma crépusculaire*, Michel Houdiard Éditeur, Paris, 2008
- LAGIER, Luc ; THORET, Jean-Baptiste, *Mythes et Masques : Les fantômes de John Carpenter*, Dreamland, coll. « Image par image », 1998
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essais de théodicée* [1710], Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 1969
- LEMBE MASIALA, Nathalis, *Le Rite du káandu chez les Basolongo du Bas-Congo*, Éditions Publibook université, coll. « Sciences humaines et sociales », Paris, 2008
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Montaillou, village occitan : de 1294 à 1324*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, 1975

- LÉRY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [1578], édition établie par Frank Lestringant, Max Chaleil éditeur, coll. « Classiques du protestantisme », Montpellier, 1992
- LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2007
- LESTIGNAT, Franck, *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, Perrin, Paris, 1994
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 1995
- LEUTRAT, Jean-Louis ; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Splendeur du western*, Éditions Rouge profond, coll. « Raccords », Pertuis, 2007
- LEVI, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], trad. André Maugé, NRF/Gallimard, coll. « Arcades », Paris, 1989
- LEVI, Primo, *Si c'est un homme* [1947], trad. Martine Schruoffeneger, Julliard, Paris, 1987
- LEVIE, Françoise, *Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*, Les Éditions du Preambule et Sofidoc, coll. « Contrechamp », Longueuil/Bruxelles, 1990
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire* [1952], Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », Paris, 1968
- LÉVY-BRUHL, Lucien, *L'Âme primitive* [1927], Presses universitaires de France, Paris, 1963
- LONTRADE, Agnès, *Le Plaisir esthétique. Naissance d'une notion*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », Paris, 2004
- LUCIANI-ZIDANE, Lucrèce, *L'Acédie. Le vice de forme du christianisme. De saint Paul à Lacan*, Éditions du Cerf, coll. « Sciences humaines et religions », Paris, 2009
- LUMWAMU, François, *Essai de morphosyntaxe systématique des parlers Kongo*, Klincksieck, Paris, 1973
- LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain. Causerie sur le temps*, Galilée, coll. « Débats », Paris, 1988
- MAILER, Norman, *The Armies of the Night*, New American Library, coll. « Signet Books », New York, 1968
- MARC, David, *Comic Visions. Television Comedy and American Culture*, Unwin Hyman, Boston/Londres/Sydney/Wellington, 1989

- MARCUSE, Herbert, *Eros et Civilisation* [1955], trad. Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 2007
- MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* [1964], trad. Monique Wittig et Herbert Marcuse, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 2003
- MARIGNY, Jean (dir.), *Les Vampires*, actes du colloque de Cerisy, Éditions Albin Michel, coll. « Cahiers de l'Hermétisme », Paris, 1993
- MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* [1852], trad. Grégoire Chamayou, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 2007
- MARX, Karl, *Le Capital* [1867]. *Édition populaire par Julien Borchardt* [1919], trad. J.-P. Samson, Presses universitaires de France, Paris, 1965
- McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias* [1964], trad. Jean Paré, Seuil/Mame, coll. « Points essais », Paris, 1977
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1992
- MESMER, Franz-Anton, *Le Magnétisme animal*, édition établie par Robert Amadou, Payot, coll. « Science de l'homme », Paris, 1971
- MÉTRAUX, Alfred, *Le Vaudou haïtien* [1958], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2007
- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* [1977], Christian Bourgois, coll. « Choix essais », Paris, 1994
- MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* [2003], Hachette Littératures, coll. « Pluriel art », Paris, 2004
- MILANI, Raffaele, *Esthétique du paysage. Art et contemplation* [2001], trad. Gilles Tiberghien, Actes Sud, Arles, 2005
- MILLS, Brett, *The Sitcom*, Edinburgh University Press, coll. « TV Genres », Edinburgh, 2009
- MONTAIGNE, Michel de, *Des cannibales* [1580], texte modernisé par Séverine Auffret, Mille et une nuits, coll. « La Petite collection », Paris, 2000
- MOREAU de SAINT-MÉRY, Médéric Louis Elie, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*, Philadelphie (chez l'auteur), Paris (Dupont), Hambourg, 1797-1798

- MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie* [1956], Éditions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 1985
- MORIN, Edgar, *Les Stars* [1957], Éditions Galilée, Paris, 1984
- MOTTET, Jean (dir.), *Les Paysages de cinéma*, Champ Vallon, coll. « Pays/paysage », Seyssel, 1999
- MOURE, José, *Michelangelo Antonioni, cinéaste de l'évidement*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 2001
- MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 1997
- MOUSSARON, Jean-Pierre ; THORET, Jean-Baptiste (dir.), *Why Not ? Sur le cinéma américain*, Éditions Rouge Profond, Pertuis, 2002
- NAKAZAWA, Keiji, *J'avais six ans à Hiroshima. 6 août 1945, 8h15*, trad. Miho Shimma et Michel Cibot, Le Cherche midi éditeur, coll. « Documents », Paris, 1995
- NANCY, Jean-Luc, *L'Impératif catégorique*, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », Paris, 1983
- NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles* [1888], trad. Jean-Claude Hémery, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1993
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* [1886], trad. Patrick Wotling, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », Paris, 2000
- NOGUEZ, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental* [1979], Éditions Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », Paris, 1999
- O'BRIEN, Matthew, *Sous les néons* [2007], trad. Caroline Dumoucel, Éditions Inculte, Paris, 2012
- PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2001
- PINEL, Vincent, *Louis Lumière. Inventeur et cinéaste*, Éditions Nathan, Paris, 1994
- PUISEUX, Hélène, *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*, Éditions du Cerf, coll. « 7Art », Paris, 1987
- RANK, Otto, *Don Juan et le Double. Études psychanalytiques* [1914 pour *Le Double* et 1922 pour *Le Personnage de Don Juan*], trad. S. Lautman, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot/Science de l'homme », Paris, 1973
- RHODES, Gary Don, *White Zombie: Anatomy of a Horror Film* [2001], McFarland & Company Inc., Jefferson, 2006

- RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations* [1969], Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », Paris, 1993
- RIGAL-CELLARD, Bernadette, *La Guerre du Vietnam et la société américaine*, Presses universitaires de Bordeaux, Talence, 1991
- ROBERTSON, Étienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute* [1798], Café Clima Éditeur, Langres, 1985
- RODLEY, Chris (dir.), *Cronenberg on Cronenberg*, Faber and Faber, Londres/Boston, 1992
- ROLNIK, Suely ; ANDRADE, Oswald de, *Anthropophagie zombie / Manifeste anthropophage*, trad. Renaud Barbaras et Lorena Janeiro, Blackjack éditions, coll. « Pile ou Face », Paris/Bruxelles, 2011
- ROMERO, George A., *George A. Romero. Interviews*, édition établie par Tony Williams, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers Series », Jackson, 2011
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double* [1976], Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2005
- ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie* [1977], Éditions de Minuit, coll. « Reprise », Paris, 2007
- ROSSET, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité* [1999], Éditions de Minuit, Paris, 2007
- ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Éditions du Cerf, coll. « 7Art », Paris, 1997
- RUSSEL, Jamie, *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema* [2005], FAB Press, Goldaming, 2008
- RUSSO, John, *The Complete Night of the Living Dead Filmbook*, Harmony Book, New York, 1985
- SAADA, Nicolas (dir.), *15 ans de cinéma américain. 1979-1994*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1995
- SAINT AUGUSTIN, *Le Libre arbitre. Dialogues philosophiques*, dans *Œuvres 1*, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1998

- SAINT AUGUSTIN, *Œuvres de Saint Augustin* vol. 21, *La Crise pélagienne I*, trad. Gustave Bardy et Jeanne de la Tullaye, Desclée De Brouwer, coll. « Bibliothèque augustinienne », Paris, 1966
- SAINT AUGUSTIN, *Œuvres de Saint Augustin* vol. 22, *La Crise pélagienne II*, trad. Jean Plagnieux et François-Joseph Thonnard, Desclée De Brouwer, coll. « Bibliothèque augustinienne », Paris, 1975
- SAINT-GÉRARD, Yves, *Le Phénomène zombi : La présence en Haïti de sujets en état de non-être*, Eres, Paris, 1992
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1979
- SCHEFER, Olivier, *Des revenants*, Bayard, coll. « Le Rayon des curiosités », Montrouge, 2009
- SCHEFER, Olivier, *Résonances du romantisme*, La Lettre volée, coll. « Essais », Bruxelles, 2005
- SCHEFER, Olivier, *Variations nocturnes*, Vrin, coll. « Matière étrangère », Paris, 2008
- SCHMIDT, Hans, *The United States Occupation of Haiti, 1915-1934* [1971], Rutgers University Press, Piscataway, 1995
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, 1994
- SCHNEIDER, Steven Jay ; WILLIAMS, Tony, *Horror International*, Wayne State University Press, Detroit, 2005
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818], trad. Auguste Burdeau, Presses universitaires de France, Paris, 1992
- SEABROOK, William, *L'Île magique* [1929], trad. France-Marie Watkins, Éditions J'ai lu, coll. « L'Aventure mystérieuse », Paris, 1974
- SEGUIN, Louis, *L'Espace du cinéma (Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)*, Ombres, coll. « Cinéma », Toulouse, 1999
- SEGUIN, Louis, *Une critique dispersée*, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1976
- SERLING, Rod, *Patterns, Four Television Plays with the Author's Personal Commentaries*, Simon and Schuster, New York, 1957
- SIEGEL, Don, *A Siegel Film*, Faber and Faber, Londres/Boston, 1993

- SIMMEL, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* [1908], trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 1999
- SLATER, Jay, *Eaten Alive! Italian Cannibal and Zombie Movies*, Plexus Publishing, Medford, 2002
- SORRENTINO, Christopher, *Death Wish*, Soft Skrull Press, coll. « Deep Focus », New York, 2010
- STERLING, Charles, *La Nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Macula, Paris, 1985
- TATUM, Charles Jr, *Monte Hellman*, Éditions Yellow Now/Festival d'Amiens, Crisnée, 1988
- TAYLOR, Frederick Winslow, *Principe d'organisation scientifique* [1911], trad. Jean Royer, Dunod, Paris, 1927
- TESSON, Charles, *Photogénie de la série B*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1997
- THORET, Jean-Baptiste, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée*, Éditions Rouge profond, coll. « Raccords », Pertuis, 2003
- THORET, Jean-Baptiste, *Dario Argento. Magicien de la peur* [2002], Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 2008
- THORET, Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 2006
- THORET, Jean-Baptiste (dir.), *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero*, Ellipses, coll. « Les Grands mythes du cinéma », Paris, 2007
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Éditions Carré, Paris, 1993
- TODOROV, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1982
- TOLEDO, Camille de, *Archimondain, jolypunk. Confessions d'un jeune homme à contretemps* [2002], Calmann-Lévy, coll. « Le Livre de poche », Paris, 2005
- TOTH, Jennifer, *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City*, Chicago Review Press, Chicago, 1993
- TOURNEUR, Jacques, *Écrits de Jacques Tourneur*, trad. Guy Astic et Danièle Robert, Éditions Rouge profond, coll. « Raccords », Pertuis, 2003
- TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut* [1966], Ramsay, Paris, 1983

- UZAL, Marcos, *Vaudou de Jacques Tourneur*, Yellow Now, coll. « Côté films », Crisnée, 2006
- VANCHERI, Luc, *Film, forme, théorie*, L'Harmattan, coll. « Champ visuel », Paris, 2002
- VAN WING, Joseph, *Études Bakongo : sociologie, religion et magie* [1921], Desclée de Brouwer, Paris, 1959
- VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, trad. Sylviane Mossé et Andrée Robel, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1972
- VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception* [1984], Éditions Cahiers du cinéma/Seuil, coll. « Essais », Paris, 1991
- WARHOL, Andy, *Entretiens 1962/1987* [2004], trad. Alain Cueff, édition établie par Kenneth Goldsmith, Grasset, Paris, 2005
- WATKINS, Peter, *Media Crisis* [2003], trad. Patrick Watkins, Éditions Homnisphères, coll. « Savoir autonomes », Paris, 2004
- WILLIAMS, Mark, *Road Movies, the Complete Guide to Cinema on Wheels*, Proteus Books, New York, 1982
- WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986
- YI, Zheng, *Stèles rouges. Du totalitarisme au cannibalisme* [1993], trad. Annie Auyeung et Françoise Lemoine, Éditions Bleu de Chine, Paris, 1999
- ZHANG-KE, Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois* [2009], trad. François Dubois et Ping Zhou, Éditions Capricci/L'Âge d'or, Nantes, 2012
- ZINN, Howard, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours* [1980], trad. Frédéric Cotton, Agone, coll. « Mémoires sociales », Marseille, 2002

CATALOGUES

- BAJAC, Quentin ; OTTINGER, Didier (dir.), *Dreamlands. Des parcs d'attractions aux cités du futur*, Éditions du centre Pompidou, Paris, 2010
- BLOEMHEUVEL, Marente ; GULDEMOND, Jaap (dir.), *Post-Nature. Nine Dutch Artists*, Biennale di Venezia 2001, Stedelijk Van Abbermuseum/Nai Publishers/Mondrian Stichting Foundation, Eindhoven/Rotterdam/Amsterdam, 2001
- BROWN, Katrina ; GAENSHEIMER, Susanne ; LUBBERS, Frank ; MESCHEDÉ, Friedrich, *David Claerbout*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004

- CHANDES, Hervé ; DOUAOUI, Anna ; PELLETIER Adeline, *Vaudou*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2011
- CHENIQUE, Bruno ; RAMOND, Sylvie (dir.), *Géricault. La folie d'un monde*, Hazan/Musée des Beaux-arts de Lyon, Paris/Lyon, 2006
- CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Gallimard/RMN, coll. « Livres d'art », Paris, 2005
- CONTE, Richard (dir.), *Esthétiques du pire*, Éditions Lienart, Montreuil-sous-Bois, 2011
- CONTE, Richard (dir.), *Qu'est-ce que l'art domestique ?*, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », Paris, 2006
- LOMBARD-VALENTINO, Lucette, *Lumière, le cinéma* (dir.), catalogue de l'exposition, Institut Lumière, Lyon, 1992
- MICHAUD, Philippe-Alain ; MICHELON, Olivier (dir.), *Le Mouvement des images*, Éditions du centre Pompidou, Paris, 2006
- MICHAUD, Philippe-Alain (dir.), *L'Horreur comique. Esthétique du slapstick*, Éditions du centre Pompidou, Paris, 2004
- PAGÉ Suzanne (dir.), *Olafur Eliasson*, Paris-musées, Paris, 2002
- SMITHSON, Robert, *Le Paysage entropique 1960/1973*, Musée de Marseille/Réunion des Musées nationaux, Marseille/Paris, 1994
- YAROWSKY, Anne (dir.), *Robert Longo: Men in the Cities, 1979-1982*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986

ARTICLES

- ACKERMANN, Hans W. ; GAUTHIER, Jeanine, « *The Ways and Nature of the Zombi* », *Journal of American Folklore* vol. 104, n° 414, 1991, p. 466-494
- APTER, Andrew, « *On African Origins: Creolization and Connaissance in Haitian Vodou* », *American Ethnologist* vol. 29, n° 2, 2002, p. 233-260
- ARNOLD, Martin, « *Scratcher Hollywood* », entretien réalisé par Scott MacDonald, trad. Charles Tatum Jr, *Bref* n° 40, printemps 1999, p. 16-21. Entretien originellement publié dans *A Critical Cinema 3, Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1998
- AUBRON, Hervé, « *Seuls, tous ensemble. Les zombies font la révolution* », *Vertigo* n° 21, « Le Lien », 2001, p. 85-93

- BAECQUE, Antoine de, « La Boîte atomique », *Cahiers du cinéma* n° 425, novembre 1989, p. 50-51
- BAERT, Xavier, « Reflets de terreur », *Vertigo* n° 26, « Voix off. Qui nous parle ? », 2006, p. 91-92
- BATAILLE, Georges, définition d'Abattoir dans BARON, Jacques ; BATAILLE, Georges ; LEIRIS, Michel, « Dictionnaire », *Documents* vol. 1, n° 6, novembre 1929, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991, p. 329-334
- BAUMANN, Fabien, « *Diary of the Dead*. Dire le désastre avec les mots qui restent », *Positif* n° 568, juin 2008, p. 17-18
- BAZIN, André, « Mort d'Humphrey Bogart », *Cahiers du cinéma* n° 68, février 1957, p. 2-8
- BAZIN, André, « William Wyler ou le jansénisme de la mise en scène » (première partie), *La Revue du cinéma* n° 10, février 1948, p. 38-48 (Réédition de 1979, t. 4, Pierre Lherminier éditeur, Paris, 1979)
- BAZIN, André, « William Wyler ou le jansénisme de la mise en scène » (deuxième partie), *La Revue du cinéma* n° 11, mars 1948, p. 53-60 (Réédition de 1979, t. 5, Pierre Lherminier éditeur, Paris, 1979)
- BENHAÏM, Safia, « Somnambules », *Vertigo* n° 26, « Voix off. Qui nous parle ? », 2006, p. 83-84
- BESHTY, Walead, « La Ville sans qualité : photographie, cinéma et ruine post-apocalyptique » [2003], trad. Aude Tincelin, *Trouble* n° 5, printemps-été 2005, p. 42-58, originellement publié aux États-Unis dans *Influence Magazine* n° 1
- BURDEAU, Emmanuel, « Le Testament de M. Nuit », *Vacarme* n° 20, été 2002, p. 66-68
- BORDWELL, David, « *La Saute et l'Ellipse* », *Revue Belge du Cinéma* n° 22-23, 1988, p. 84-90
- BOSSON, C. A., « Qu'est-ce qu'un film majeur. Notes sur "*Cockfighter*" de Monte Hellman (1974) », *Panic* n° 4, juillet/août 2006, p. 74-79
- CHAUVIN, Jean-Sébastien, « La Trilogie des morts-vivants », *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001, p. 66-68
- CLAVET, Jean-Claude, « Le Concept de liberté chez Herbert Marcuse », *Philosophiques* vol. 13, n° 2, 1986, p. 209-235
- COMAROFF, Jean et John, « *Alien-Nation: Zombies, Immigrants and Millennial*

- Capitalism* », *Codesria Bulletin* n° 3/4, 1999, p. 17-26
- CONTE, Richard, « Éditorial », *Recherches poïétiques* n° 2, « Faire et défaire le paysage », printemps/été 1995, p. 4-5
 - CONTE, Richard, « Peindre devant l'écran (première partie) », *Recherches poïétiques* n° 8, « Les Noces du nombre et de l'image », hiver 1999, p. 36-41
 - CONTE, Richard, « Peindre devant l'écran (deuxième partie) : Journal du Mondial de football 1998 », *Recherches poïétiques* n° 8, « Les Noces du nombre et de l'image », hiver 1999, p. 140-147
 - DANÉY, Serge, « *Night of the Living Dead* », *Cahiers du cinéma* n° 219, avril 1970, p. 65
 - DEPESTRE, René, « Déclaration à la Havane », *Change* n° 9, « Violence II », 1971, p. 20
 - DERRIDA, Jacques, « Le Cinéma et ses fantômes », entretien réalisé par Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma* n° 556, avril 2001, p. 74-85
 - DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'Image brûle », *Art press* spécial n° 25, « Images et religions du Livre », octobre 2004, p. 68-73
 - DIDI-HUBERMAN, Georges, « Montage des ruines », entretien par Guy Astic et Christian Tarting, *Simulacres* n° 5, « Ruines », septembre-décembre 2001, p. 8-17
 - DIETZ, Jon, « *On-Air Shot Kills TV Personality* », *Saratosa Herald-Tribune* n° 286, mardi 16 juillet 1974, p. 1
 - DU MESNILDOT, Stéphane, « Les Créatures du miroir », *Vertigo* n° 26, « Voix off. Qui nous parle ? », 2006, p. 93-95
 - DU MESNILDOT, Stéphane, « Les Morts contre les vivants. Les mondes décomposés de Lucio Fulci », *Simulacres* n°5, « Ruines », septembre/décembre 2001, p. 50-57
 - FABRE, Patrick, « John Wayne, l'homme qui incarnait l'Amérique », *Studio* n° 237, août 2007, p. 98-102
 - FAY, Jennifer, « *Dead Subjectivity, White Zombie, Black Baghdad* », *CR: The New Centennial Review* vol. 8, n° 1, 2008, p. 81-101
 - FERREIRA, Nathalie, « La Reconnaissance de l'autogestion aujourd'hui comme composante de l'économie sociale et comme élément pour une nouvelle analyse économique de l'entreprise », *Nouvelles pratiques sociales* vol. 13, n° 2, 2000, p. 181-192
 - FERRIER, Michaël, « Art, érotisme, et cannibalisme au Japon. Trois essais d'anthropophagie culturelle », *Art Press 2* n° 20, « Tous cannibales », février/mars/avril 2011, p. 38-42

- FRASER, Marie, « Les Jeux narratifs des remakes de Pierre Huyghe », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* n° 9, 2007, p. 45-58
- GARNIER, Jean-Pierre, « Appellations peu contrôlées », *Le Monde diplomatique* n° 658, janvier 2009, p. 17
- GARRAIT-BOURRIER, Anne, « Spiritualité et fois amérindiennes : Résurgence d'une identité perdue », *Cercles* n° 15, 2006, p. 68-95
- GODDARD, Jean-Christophe, « Métaphysiques cannibales. Viveiros de Castro, Deleuze et Spinoza », *Artpress 2* n° 20, « Tous cannibales », février/mars/avril 2011, p. 54-58
- GRIVEL, Charles, « Des émotions traduites à la vue (Automobiles et Cinéma) », *La Licorne* n° 37, « L'Expression du sentiment au cinéma », 1996, p. 209-230
- HYUGHE, Pierre-Damien, « Deux sortes de cinéma », *Vertigo* n° 32, « États de siège », 2007, p. 44-47
- ILLUMINATI, Augusto, « Monstres, insurgés, intermittents », *Multitudes* n° 33, « Philosophie politique : les deux corps du monstre », été 2008, p. 71-77
- JENTSCH, Ernst, « À propos de la psychologie de l'inquiétante étrangeté : L'étrange », trad. Pascal Le Maléfian et Fritz Felgentreu, *Études psychothérapeutiques* n° 17, 1998, p. 37-48
- KIHM, Christophe, « Vidéosurveillance, regard et identité. Les modalités de la présence », *Art press* n° 303, juillet-août 2004, p. 27-31
- KLIER, Michael, « La Fiction surveillée », *Cahiers du cinéma* hors-série n° 13, « Où va la vidéo ? » (dir. Jean-Paul Fargier), 1986, p. 102-103
- KOHN, Max, « Hiroshima : engourdissement et fermeture psychiques », *Champ psychosomatique* n° 28, « Face à la guerre », 2002/4, p. 85-92
- KRECKÉ, Carine et Élisabeth, « Quelle est la "vérité" ou le degré d'authenticité du cliché Google correspondant au 527, 7th Street, Rapid City », entretien par Julie Fabre, revue *Tête-à-tête* n° 2, « Témoigner », automne 2011, p. 8-21
- KUROSAWA, Kiyoshi, entretien réalisé par Éric Borg, Nicolas Sellem, Guillaume Loison, Olivier Arezki et Alex Masson, *Cinéastes* n° 3, mai/juillet 2001, p. 30-33
- LARCHER, Jérôme, « Gare au gore », *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001, p. 71
- LAROCHE, Maximilien, « Mythe africain et Mythe antillais : le personnage du zombi », *Revue canadienne des études africaines* vol. 9, n° 3, 1975, p. 479-491

- LASTENS, Emeric de, « Le Regard d'Eurydice », *Vertigo* n° 26, « Voix off. Qui nous parle ? », 2006, p. 85-90
- LE CROSNIER, Hervé, « À l'ère de l'“informatique en nuages” », *Manière de voir* n° 109, « Internet, révolution culturelle », février-mars 2010, p. 73-75
- LE GOFF, Jacques, « L'Attente dans le christianisme : le Purgatoire », *Communications* n° 70, « Seuil, passages », 2000, p. 295-301
- LE GOFF, Jacques, « Les *Limbes* », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 34, « L'Attente », automne 1986, p. 151-173
- LEIRIS, Michel, « Critique de *L'Île magique* », *Documents* vol. 1, n° 6, novembre 1929, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991, p. 334-335
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « Nous sommes tous des cannibales », *Lévi-Strauss* (dir. Michel Izard), L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne » (n° 82), Paris, 2004, p. 34-36, originellement publié sous le titre « *Siamo tutti cannibali* » dans *La Repubblica* du 10 octobre 1993
- LEWIS, Hershell Gordon, « Le Parrain du gore », interview réalisé par Fathi Beddiar (trad.), *Mad Movies* n° 147, novembre 2002, p. 58-63
- LIMIDO-HEULOT, Patricia, « Le Vertueux et le Monstrueux chez Aristote », *Cahiers philosophiques* n° 92, « La Vie », octobre 2002, p. 55-68
- MALAUSA, Vincent, « Eux et Nous », *Cahiers du cinéma* n° 604, septembre 2005, p. 29
- MARKER, Chris, « *A Free Replay* : notes sur *Vertigo* », *Positif* n° 400, juin 1994, p. 79-84
- MARS, Louis, « *The Story of Zombi in Haiti* », *Man* vol. 45, mars/avril 1945, p. 38-40
- MEININGER, Sylvestre, « Le Retour des morts-vivants », *Le Monde diplomatique* n° 648, mars 2008, p. 27
- MILON, Elisabeth, « Pierrick Sorin, le Sorin ou l'art du premier degré », *Art Press* n° 258, Juin 2000, p. 24-29
- NARBONI, Jean, « Visages d'Hitchcock », *Cahiers du cinéma* hors-série n° 8, « Alfred Hitchcock » (dir. Jean Narboni), 1980, p. 30-37
- NEYRAT, Cyril, « Les Deux corps du peuple », *Cahiers du cinéma* n° 604, septembre 2005, p. 28-30
- NIEHAUS, Isak, « *Witches and Zombies of the South African Lowveld: Discourse, Accusations and Subjective Reality* », *Journal of the Royal Anthropological Institute* vol. 11, n° 2, 2005, p. 191-210

- PARSONS, Elsie Clews, « *Spirit Cult in Hayti* », *Journal de la société des Américanistes* vol. 20, n° 20, 1928, p. 157-179
- PASSERON, René, « La Terre. Notes poïétiques sur un interconcept », *Recherches poïétiques* n° 2, « Faire et défaire le paysage », printemps/été 1995, p. 7-17
- PEAUCELLE, Jean-Louis, « Du dépeçage à l'assemblage, l'invention du travail à la chaîne à Chicago et à Detroit », *Gérer et comprendre* n° 73, septembre 2003, p. 75-88
- PENN, Arthur, « *Off-Hollywood* », entretien réalisé par Jean-Louis Comolli et André S. Labarthe, *Cahiers du cinéma* n° 196, décembre 1967, p. 28-38
- PIEILLER, Evelyne, « Mauvais esprit, es-tu là ? », *Le Monde diplomatique* n° 689, août 2011, p. 3
- PROUDHON, Pierre-Joseph, « Honte au suffrage universel », texte inédit du 9 décembre 1851, *Le Monde diplomatique* n° 658, janvier 2009, p. 20-21
- RAMOND, Charles, « Matérialisme et Hantologie », *Cités* n° 30, 2007/2, p. 53-63
- RAUGER, Jean-François, « Clint Eastwood. Le rêveur solitaire », *Programme de la Cinémathèque française*, décembre 2011/février 2012, p. 35-37
- RAUGER, Jean-François, « Le Cinéma de genre entre l'extase et l'agonie », *Art Press spécial* hors-série n° 14, « Un second siècle pour le cinéma », 1993, p. 73-77
- RAUGER, Jean-François, « Le Dernier des récalcitrants », *Programme de la Cinémathèque française*, septembre/novembre 2009, p. 16-19.
- RAUGER, Jean-François, « Un art de l'énergie brutale », *Programme de la Cinémathèque française*, décembre 2009/février 2010, p. 42-44
- ROCHETTE, Bruno, « Stèles rouges. Du totalitarisme au cannibalisme », *Le Monde diplomatique* n° 544, juillet 1999, p. 31
- ROMERO, George A., « Parler de notre monde », entretien réalisé par Jean-Christophe Ferrari et Grégory Valens, *Positif* n° 568, juin 2008, p. 22-27
- ROMERO, George A., « Reporters et zombies sans frontières », entretien réalisé par Jean-Baptiste Thoret, *Charlie Hebdo* n° 836, Juin 2008, p. 13
- RONDEPIERRE, Éric, « Cent domiciles fixes. Carnets 1998-2000 (extraits) », *Plastik* n° 1, « L'Expérience intérieure et ses mites », été 2001, p. 15-38
- ROUMAIN, Jacques, « Croyances religieuses populaires en Haïti », radio-conférence du 9 mai 1938 transcrit et publié dans *Gradhiva* n° 1, 2005. Radio-conférence suivie de deux lettres, recueillies et présentées par Christine Laurière, p. 249-253

- SCHEFER, Olivier, « *Carnival of Souls* », *Trafic* n° 81, printemps 2012, p. 125-133
- SCHEFER, Olivier, « Fabrique du zombie ou l'errance des morts-vivants », *Les Cahiers du MNAM* n° 112/113, été/automne 2010, p. 107-123
- SCHMITT, Jean-Claude, « Compte rendu de *Fantômes et revenants au Moyen Âge* de Claude Lecouteux », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* vol. 42, n° 3, 1987, p. 632-634
- SCHMITT, Jean-Claude, « La Fabrique des saints », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* vol. 39, n° 2, 1984, p. 286-300
- SKORECKI, Louis, « Contre la nouvelle cinéphilie » *Cahiers du cinéma* n° 293, octobre 1978, p. 31-52
- SNOW, Michael, « *Video Fields* », trad. Anna Guilló, *Plastik* n° 3, « Le Temps des appareils », automne 2003, p. 127-136
- SOURISSE, Michel, « Saint Augustin et le problème du mal : la polémique anti-manichéenne », *Imaginaire et Inconscient* n° 19, « Les Figures du mal en littérature », 2007/1, p. 109-124
- TARNOWSKI, Jean-François, « Approche et définition(s) du fantastique et de la science-fiction cinématographiques [I] », *Positif* n° 195/196, juillet 1977, p. 57-65
- TARNOWSKI, Jean-François, « Approche et définition(s) du fantastique et de la science-fiction cinématographiques [II] », *Positif* n° 208/209, Juillet 1978, p. 54-69
- TARNOWSKI, Jean-François, « L'Invasion des profanateurs de sépultures », *L'Écran fantastique* n° 3, janvier 1978, p. 72-86
- TAYLOR, Anne-Christine, « Le Malentendu cannibale », *Art Press 2* n° 20, « Tous cannibales », février/mars/avril 2011, p. 70-74
- THORET, Jean-Baptiste, « *Gimme Shelter* », *Panic* n° 1, novembre 2005, p. 10-11
- TIBERGHIEN, Gilles, « Robert Smithson : Une vision pittoresque du pittoresque », *Recherches poétiques* n° 2, « Faire et défaire le paysage », printemps/été 1995, p. 43-49
- VIRILIO, Paul, « Virilio aime la vidéo », *Cahiers du cinéma* hors-série n° 13, « Où va la vidéo ? » (dir. Jean-Paul Fargier), 1986, p. 24-31
- WALSH, Raoul, « Propos de Raoul Walsh », *Présence du cinéma* n° 13, « Raoul Walsh », mai 1962, p. 4-5
- WEINMANN, Heinz, « Les Fantômes de l'Amérique », *Cinemas* vol. 1, n° 1 et 2, « Américanité et cinéma », automne 1990, p. 32-42

– WOLFE, Charles T., « L'Anomalie du vivant. Réflexions sur le pouvoir messianique du monstre », *Multitudes* n° 33, « Philosophie politique : les deux corps du monstre », été 2008, p. 53-62

PÉRIODIQUES INTÉGRAUX

- *Art Press* hors série n° 4, « Représenter l'horreur », mai 2001
- *Mad Movies* hors série n° 1, « John Carpenter », coll. « Réalisateur », novembre 2001
- *Mad movies Culte* n° 1, « Les Quatre résurrections de George Romero », août 2005

ARTICLES PUBLIÉS EN LIGNE

- ABIAAD, Serge, « Le Hors-champ dans le cinéma des premiers temps », publié en février 2005 sur le site *Cadrage.net*, consulté à l'adresse :
< <http://www.cadrage.net/dossier/horschamp.htm> >
- ANONYME, « *30 A-bomb survivors apply for radiation illness benefits* », *The Japan Times* du 15 mars 2006, consulté en anglais sur la page :
< <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20060315a7.html> >
- ANONYME, « *Says Natives Ate Marine* », *New York Times* du 17 novembre 1921, article numérisé consulté à l'adresse :
< <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0917FE3A5810738DDDAE0994D9415B818EF1D3> >
- ANONYME, « *Smashed Hits: How Political Is What a Wonderful World?* », publié le 10 décembre 2011 sur le site *Bbc.co.uk*, consulté à l'adresse :
< <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-16118157> >
- ASSOCIATED PRESS, THE, « *“Ghouls” Gather in Mexico to Break “Zombie Walk” Record* », publié en ligne le 26 novembre 2011 sur le site *Ctvnews.ca*, consulté à l'adresse :
< <http://www.ctvnews.ca/ghouls-gather-in-mexico-to-break-zombie-walk-record-1.731677> >
- ASSOCIATION NIHON HIDANKYO (collectif), « *No More Hibakusha. Atomic Bomb Victims Demand* », publié sur le site de l'association Nihon Hidankyo, consulté à l'adresse :
< http://www.ne.jp/asahi/hidankyo/nihon/rn_page/english/demand.html >

– BENOLIEL, Bernard, « Le *Road movie*, un genre toujours en mouvement », entretien réalisé par Serge Kaganski, publié le 10 novembre 2011 sur le site *Lesinrocks.com*, consulté à l'adresse :

< <http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/t/72737/date/2011-11-10/article/le-road-movie-un-genre-toujours-en-mouvement/> >

– CAMPBELL, Andy, « *Zombie Apocalypse: CDC Denies Existence of Zombies Despite Cannibal Incidents* », article publié le 1^{er} juin 2012 sur le site *Huffingtonpost.com*, consulté à l'adresse :

< http://www.huffingtonpost.com/2012/06/01/cdc-denies-zombies-existence_n_1562141.html?ncid=edlinkusaolp00000003&ir=Politics >

– CHOZICK, Amy, « *Working Stiffs: Playing Dead on TV Can Keep a Career on Life Support* », *Wall Street Journal* du 9 février 2011, article numérisé consulté à l'adresse :

< <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703439504576116092672612366.html> >

– DE MARIA, Walter, « *Oral History Interview with Walter De Maria, 1972 Oct. 4, Archives of American Art* », *Smithsonian Institution*, interview enregistré le 4 Octobre 1972 à New York City par Paul Cummings pour les Archives of American Art, Smithsonian Institution. Retranscription publiée sur le site *Archives of American Art*, consultée à l'adresse :

< <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> >

– DIDIER, Sophie, « Disney urbaniste : La ville de Celebration en Floride », *Cybergeo: European Journal of Geography*, actes du colloque *Les Problèmes culturels des grandes villes*, 8 au 11 décembre 1997, publié sur le site *Cybergeo.revues.org* le 6 mai 1999, consulté à l'adresse :

< <http://cybergeo.revues.org/1147> ; DOI : 10.4000/cybergeo.1147 >

– EPSTEIN, Marc, « Les Témoins de l'apocalypse », publié le 27 juillet 1995 sur le site *L'Express.fr*, consulté à l'adresse :

< http://www.lexpress.fr/informations/les-temoins-de-l-apocalypse_608992.html >

– GREENPEACE (association), « Votre cloud est-il net ? », rapport de Greenpeace publié sur le site *Greenpeace.org* en avril 2012, consulté à l'adresse :

< <http://www.greenpeace.org/france/PageFiles/300718/Votre%20cloud%20est-il%20net.pdf> >

- HELLMAN, Monte, « Mes dates clés par Monte Hellman », publié le 15 juin 2005 sur le site *Libération.fr*, consulté à l'adresse : < <http://next.liberation.fr/cinema/0101532840-mes-dates-cles-par-monte-hellman> >
- HENNION, Aurore, « Greenpeace épingle Apple et Microsoft », publié le 18 avril 2012 sur le site *Libération.fr*, consulté à l'adresse :
< http://www.liberation.fr/economie/2012/04/18/greenpeace-epingle-apple-et-microsoft_812729 >
- HOLMES, John Clellon, « *This Is the Beat Generation* », *The New York Times Magazine* du 16 novembre 1952, article numérisé consulté à l'adresse :
< <http://faculty.mansfield.edu/julrich/holmes.htm> >
- JEANMART, Gaëlle, « Acédie et conscience intime du temps », *Bulletin d'analyse phénoménologique* vol. 2, n° 1, 2006, p. 3-32, article numérisé consulté à l'adresse :
< <http://poppers.ulg.ac.be/bap/document.php?id=126> >
- LAROCHE, Maximilien, « Le Zombi, le bizango et Makandal : trois figures de la mythologie haïtienne », actes du colloque *Mythes et figures littéraires dans les Amériques*, UQAM (Université du Québec à Montréal), Montréal, Mai 2004, publié sur le site *Sociocritique.mcgill.ca*, consulté à l'adresse :
< <http://sociocritique.mcgill.ca/mythes/mythe09.php> >
- KHOZA, Vusi ; KOCH, Eddie ; RITCHKEN, Edwin, « *A Strange Case of Sorcery* », *Weekly Mail and Guardian*, 27 décembre 1995, p. 3, article numérisé consulté à l'adresse :
< <http://mg.co.za/print/1995-01-27-a-strange-case-of-sorcery> >
- ROMERO, George A, « *Interview: George A. Romero on Diary of the Dead* », entretien réalisé par Mariana McConnell publié le 14 février 2008 sur le site *Cinemablend.com*, consulté à l'adresse :
< <http://www.cinemablend.com/new/Interview-George-A-Romero-On-Diary-Of-The-Dead-7818.html> >
- ROMERO, George A., « La Fuite en avant », entretien réalisé par Guilhem Cottet publié le 9 août 2005 sur le site *Artelio*, consulté à l'adresse :
< http://www.artelio.org/article.php3?id_article=1329 >, sauvegardé à l'adresse :
< http://nerial.free.fr/artelio/artelio/art_105.html >

- SAMSON, Pete, « *Lost Vegas* », *The Sun*, 24 septembre 2009, article numérisé consulté à l'adresse : < <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/features/2651937/The-people-living-in-drains-below-Las-Vegas.html> >
- SCHEFER, Olivier, « À travers ces cadavres mobiles et sans âme », *Chameaux* n° 4, « Le Monstre », automne 2011, p. 123-135, consulté à l'adresse :
< http://revuechameaux.files.wordpress.com/2011/10/chameaux_4_le-monstre_9_ac2a6c3a7-travers-ces-cadavres-mobiles-et-sans-ac2a6c3a9me-entrevue-avec-olivier-schefer-thomas-carrier-lafleur-et-ec2a6c3bclise-boisvert-dufresne.pdf >
- SINGER, Marc, « *Dark Days: The Ultimate Underground Film* », entretien réalisé par Amy Goodman, publié le 30 août 2000 sur le site *Indiewire.com*, consulté à l'adresse :
< http://www.indiewire.com/article/interview_dark_days_the_ultimate_underground_film >
- SINGER, Marc, « *TC Doc Series: Marc Singer on Dark Days* », publié le 16 février 2010 sur le site *Tribecafilm.com*, consulté à l'adresse :
< http://www.tribecafilm.com/news-features/features/TC_Doc_Series_Marc_Singer_on_Dark_Days.html >
- SUSSKIND, Leonard, « L'Univers est un hologramme », entretien réalisé par Franck Daninos, date non communiquée, publié sur le site *Larecherche.fr*, consulté à l'adresse :
< <http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=24818> >
- ULIE, Chuck, « *It's Been a Long Night Professionally for Horror Master George Romero* », publié le 8 août 2000 sur le site *Chicagotribune.com*, consulté à l'adresse :
< http://articles.chicagotribune.com/2000-08-08/features/0008090049_1_dark-half-horror-film-ghost-movie >
- ZHANG-KE, Jia, « *24 City* : interview de Jia Zhang Ke », entretien réalisé par Jean-Baptiste Guégan, publié le 22 octobre 2009 sur le site *Excessif.com*, consulté à l'adresse :
< <http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/24-city-interview-jia-zhang-ke-page-1-4995069-760.html> >

TEXTES INCLUS DANS DES ÉDITIONS VHS, DVD OU BLURAY (TEXTES VIDÉO ET LIVRETS), FASCICULES DE FESTIVAL

- ANONYME, *Saltair: a History of Isolation*, vidéo-texte de présentation inclus dans le DVD *Carnival of Souls*, Criterion Collection, 2000

- KING, Stephen, texte commémoratif inclus dans le DVD *Night of the Living Dead. Millennium Edition*, Elite Entertainment, 2002
- LENNE, Gérard, *L’Invisibilité au cinéma*, brochure du cycle *Observés*, tenu au Forum des images en 2005
- THORET, Jean-Baptiste, *Apocalypse Now. Un cauchemar psychédélique*, livret inclus dans le coffret Bluray *Apocalypse Now. Édition définitive*, Pathé, 2011

DOCUMENTS VIDÉO

- COWAN, Gabriel ; SUITS, John, *On the Road Again: Two-Lane Blacktop Revisited*, documentaire produit par New Artists Alliance, 2007
- GODARD, Jean-Luc, conférence de presse de Cannes 1986, incluse dans *Les Histoires du cinéma*, coffret DVD, Studio Gaumont, 2007
- MORIN, Edgar, « Le Star-system, mythe et industrie de l’imaginaire » (dialogue avec Françoise Benhamou et Jean-Pierre Saez), conférence donnée le 4 octobre 2005 au musée de Grenoble, consulté à l’adresse :
< <http://tice-ead.upmf-grenoble.fr/annexe/videos/afficher.php?lien=upmf/iep/morin/morin-starsystem.rm> >
- SCHEFER, Olivier, « Topographie zombie – se déplacer dans les grilles », séminaire de l’ERG, Bruxelles, janvier 2010, consulté à l’adresse :
< <http://vimeo.com/9301598> >
- SHAFFER, Bill, *The Movie that Wouldn’t Die! The Story of Carnival of Souls*, documentaire produit par KTWU-TV, 1990

AUTRES DOCUMENTS EN LIGNE

- Charte de la ville de Celebration, 2003, publiée sur le site *Celebrationinfo.com*, consultée à l’adresse :
< <http://www.celebrationinfo.com/CommunityCharter.pdf> >
- « *Stowage of the British Slave Ship “Brookes” Under the Regulated Slave Trade Act of 1788* », Liverpool, 1788, plan numérisé publié par la Bibliothèque du Congrès de Washington sur le site *Memory.loc.gov*, consulté à l’adresse :
< [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/rbpe:@field\(DOCID+@lit\(rbpe28204300\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/rbpe:@field(DOCID+@lit(rbpe28204300))) >

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES

- AUMONT, Jacques ; BERGALA, Alain ; MARIE, Michelle ; VERNET, Marc, *Esthétique du film* [1983], Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », Paris, 2004
- BENVENISTE, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, *Pouvoir, droit, religion* [1969], Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », Paris, 1989
- BERGALA, Alain ; DÉNIEL, Jacques ; LEBOUTTE, Patrick (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Yellow Now/Studio 43 – MJC/Terre Neuve Dunkerque, coll. « Une encyclopédie... », Crisnée, 1994
- BERGIER, Nicolas-Sylvestre, *Dictionnaire de théologie* [1788], Jean-Matthieu Douladoure, Toulouse, 1823
- CHANTREAU, Sophie ; REY, Alain, *Le Dictionnaire des expressions et locutions* [1993], Le Robert, coll. « Les Usuels », Paris, 1994
- DUBOIS, Jean (dir.), *Dictionnaire Larousse de la langue française* [1979], Larousse, Paris, 1994
- LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Encyclopædia Britannica, Inc., Chicago, 1994
- QUEMADA, Bernard (dir.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, t. 16, Centre National de la Recherche Scientifique/Gallimard, Paris, 1994
- SCHNEIDER, Steven Jay (dir.), *1001 films* [2003], trad. Jean-Charles Provost, Omnibus, Paris, 2004

INDEX DES RÉALISATIONS

A

A Wonder Wheel, 20, 21, 183, 256, 320, 390, 392
A Wonder Wheel (Storm Remix), 296
And Beyond the Infinite, 133, 134, 195
As Time Goes By, 202, 203, 204

B

Ballad of Frank Poole, The, 12, 13, 21, 254, 267, 268, 269, 270, 271, 296, 300, 390

D

Death Valley, 20, 296, 390
Dialogues, 12, 21, 296, 352, 358, 360, 390, 392
Doublez, 351, 352, 358, 360, 361, 390, 392

E

E.L., 358, 363, 365, 371, 390
Event Horizon, 12, 24, 25, 26, 27, 110, 124, 133, 134, 138, 151, 161, 172, 173, 174, 176, 183, 184, 185, 191, 192, 195, 196, 202, 203, 204, 205, 230, 390

F

Fenêtre, La, 254, 294, 296, 298

G

Gone with the Dead, 138, 172, 173, 174
Gotcha!, 151
Greased, 110

H

Hello America, 20, 94, 95, 297, 309, 390, 392
Herbert West, réanimateur (installation), 12, 13, 21, 59, 61, 358, 390
Here I Was Born, and There I Died, 191

I

It's an Atrocious Life, 124

M

Mirror, The, 318
Morts aux troussees, Les, 24, 25, 26, 27

O

Oblīviō, 370, 371

S

Souriez !, 21, 355, 356, 358, 360, 362, 390

T

Them!, 12, 205, 230, 244, 254, 255, 358, 360, 390
Them! version vidéo, 254, 255, 256
They Laugh, 20, 124, 126, 127, 296, 297, 309, 390

INDEX DES NOMS CITÉS

A

Adams, Eddie, 213, 214
Adams, Robert, 147, 148, 150
Agrippa, Cornelius, 79
Agrippa, Menenius, 68
Ahtila, Eija-Liisa, 14
Aldrich, Robert, 332, 333
Andrade, Oswald de, 228, 229
Andrews, Dana, 197, 198
Anglin, John et Clarence, 322
Antonioni, Michelangelo, 98, 146, 149,
161, 162, 163, 292, 301, 320, 351, 353
Arasse, Daniel, 86, 88
Ardenne, Paul, 164
Argento, Dario, 22, 91
Aristote, 226, 254
Armstrong, Louis, 255
Arnold, Jack, 268
Arnold, Martin, 9, 238
Artémidore de Daldis, 167
Atget, Eugène, 147
Attenborough, Richard, 340
Aubron, Hervé, 14, 200, 340
Averty, Jean-Christophe, 376
Avery, Tex, 352, 353
Aykroyd, Dan, 310

B

Bacall, Lauren, 108, 278
Bach, Johann-Sebastian, 246
Bacon, Francis, 70, 242, 243
Baker, Carroll, 191, 285
Balagueró, Jaume, 367, 370
Bara, Theda, 311
Barbéis, Patrick, 212, 213
Barère, Bertrand (Barrère), 101
Barney, Matthew, 14, 15
Barthes, Roland, 103, 104, 259, 362
Bartlett, Michael, 364, 365, 370
Bass, Saul, 331
Baudrillard, Jean, 114, 176, 228, 252, 259,
324
Bava, Mario, 21

Bazin, André, 21, 63, 105, 117, 196, 197,
278, 280, 286, 327
Bébel-Gisler, Dany, 48
Beckett, Samuel, 290, 292
Bellisario, Donald Paul, 284
Bellour, Raymond, 215
Benoliel, Bernard, 253, 331
Bentham, Jeremy, 329
Benveniste, Émile, 206
Bergier, Nicolas-Sylvestre, 315
Bergson, Henri, 126
Bertolucci, Bernardo, 340
Besson, Luc, 340
Bichat, Xavier, 233
Bidaud, Anne-Marie, 130, 189, 190
Bigelow, Kathryn, 130, 308
Bingen, Hildegarde de, 240, 255
Bird, Laurie, 291
Bismuth, Pierre, 14
Bogart, Humphrey, 105, 108, 188, 226,
277, 278, 279, 280, 281, 285, 286, 298,
418
Boltanski, Christian, 241, 242, 243
Bonitzer, Pascal, 120, 121, 181, 318
Boorman, John, 108, 113, 129, 131
Borges, Jorge Luis, 338
Borgnine, Ernest, 285
Bourdieu, Pierre, 197, 362, 376
Boyle, Danny, 343
Bradley, Slater, 17, 19
Brando, Marlon, 212, 293
Brenez, Nicole, 336
Bridges, Jeff, 289
Brion, Patrick, 284
Brooker, Charlie, 367
Browning, Tod, 53
Brown, Wally, 312
Bruckman, Clyde, 314
Buñuel, Luis, 122, 129
Burch, Noël, 318
Burroughs, William, 330

C

Cabanis, Pierre Jean Georges, 89

Cahn, Edward L., 121
 Caillois, Roger, 360
 Calle, Sophie, 98
 Calley, William, 209
 Calmet, Augustin, 169, 170
 Campbell, Bruce, 76, 92
 Campus, Peter, 369
 Canetti, Élias, 91, 176
 Caõ, Diego, 44
 Caravage (Le), 294
 Carlyle, Robert, 341
 Carney, Alan, 312
 Carpenter, John, 201, 245, 371
 Castle, William, 279
 Céline, Louis-Ferdinand, 85, 313
 Chabrol, Claude, 256
 Chambon, Joseph, 101
 Chaney, Lon, 311
 Chantreau, Sophie, 152
 Chan-Wook, Park, 227
 Chaplin, Charlie, 20, 67, 68, 69, 71, 72,
 112, 239, 310, 311, 313, 314
 Chardin, Jean-Baptiste Siméon, 83, 84, 86
 Charlots (les), 313
 Chateau, Dominique, 392
 Cheek, Douglas, 350
 Chelton, Tsilla, 279
 Christensen, Benjamin, 106
 Chubbuck, Christine, 208
 Cimino, Michael, 96, 219, 220, 221, 289,
 293, 308, 390
 Claerbout, David, 14, 19, 391
 Clark, Bob, 12, 221
 Clarke, Arthur C., 176, 270
 Claudel, Paul, 85
 Clay, Philippe, 279
 Clifford, John, 258
 Clinton, Dewitt, 114
 Clooney, George, 187
 Clouzot, Henri-Georges, 15
 Cochran, Robert, 276
 Colomb, Christophe, 31, 32
 Comaroff, Jean et John, 74
 Conte, Richard, 337
 Cooper, Gary, 280
 Coppola, Francis Ford, 15, 97, 218, 220,
 293, 307

Corbucci, Sergio, 280
 Crane, Ralph, 210
 Craven, Wes, 130, 131, 217
 Cronenberg, David, 379, 380, 381, 419
 Cronkite, Walter, 212
 Cruise, Tom, 187, 301, 302
 Cunningham, Sean, 390
 Curtiz, Michael, 192

D

Dalí, Salvador, 15
 Dante, (Alighieri, Dante), 136, 174, 219,
 220, 280, 293, 317
 Dante, Joe, 12
 Darabont, Frank, 314, 315
 Dassin, Jules, 348
 Davis, Jeff, 284
 Davis, Mike, 349
 Davis, Wade, 46, 48, 58
 Dawley, J. Searle, 106, 325
 Dean, James, 293
 Debord, Guy, 349
 Delacroix, Eugène, 219, 220
 Deleuze, Gilles, 8, 14, 107, 116, 121, 129,
 147, 199, 242, 272, 274, 279, 287, 288,
 298, 300, 331, 382
 DeLillo, Don, 182, 234
 De Maria, Walter, 149
 DeMille, Cecil B., 339, 342
 De Niro, Robert, 150, 247, 391
 Deodato, Ruggero, 228
 De Palma, Brian, 22, 217
 Depestre, René, 37
 Deren, Maya, 14, 42
 Derrida, Jacques, 7, 8, 99, 102, 104, 122,
 183, 223, 375
 Descartes, René, 77
 Didi-Huberman, Georges, 214, 392
 Dieppel, Johann Konrad, 79
 Doig, Peter, 390
 Donen, Stanley, 310
 Dorner, Willi, 139, 234, 235
 Dostoïevski, Fedor, 325, 329
 Douglas, Gordon, 22, 312
 Dowdle, John Erick, 370
 Dower, John, 145
 Downes, Alan, 218, 224

Dracula (Vlad Țepeș), 10, 169
Dreyer, Carl Theodor, 106, 359, 361
Dumont, Bruno, 98
Dunning, Linda, 258
Dupieux, Quentin, 98

E

Eastwood, Clint, 15, 289, 308, 310, 321, 359
Einstein, Albert, 271, 272, 361
Eisenstein, Sergueï, 247
Eliasson, Olafur, 261, 262
Eliot, T. S. (Thomas Stearns), 223
Elsaesser, Thomas, 14, 275, 279, 305
Epstein, Jean, 106
Erice, Victor, 15
Evans, Walker, 147, 301

F

Fairbanks, Douglas, 280
Fassbinder, Rainer Werner, 264, 265
Fay, Jennifer, 220
Feuillade, Louis, 106, 311
Finney, Jack, 323
Fleischer, Ruben, 5, 6, 341
Fonda, Henri, 351
Fonda, Peter, 305
Ford, Henri, 72, 160
Ford, John, 15, 95, 96, 97, 111, 112, 114, 115, 116, 121, 128, 136, 160, 191
Foucault, Michel, 329, 330, 382
Fournier, Jacques, 167, 170
Fox, Wallace, 121, 123
Foxy, Jamie, 301
Frampton, Hollis, 377
Frankenheimer, John, 336
Fresnadillo, Juan Carlos, 341
Freud, Sigmund, 40, 137, 312, 325, 334
Friar, Natasha et Ralph, 131
Friedkin, William, 112, 217
Friedrich, Caspar David, 106, 295, 311
Fukuyama, Francis, 6
Fulci, Lucio, 242, 256, 304, 305
Fuller, Samuel, 215, 223, 277
Futter, Walter, 51

G

Gadette, Fredric, 142
Galvani, Luigi, 78, 79, 80
Gance, Abel, 340
Ganz, Bruno, 268
Gates, Kevin, 364, 365, 370
Gélis, Arnaud, 345
Géricault, Théodore, 83, 87, 89
Gibson, William, 16
Gifford, Barry, 333
Gilling, John, 135, 276
Giovinazzo, Buddy, 221
Giuliani, Rudolph, 344
Godard, Jean-Luc, 15, 60, 359
Gordon, Douglas, 14, 15
Gordon, Stuart, 12
Gorki, Maxime, 107
Goya, Francisco de, 7
Graham, Dan, 355
Greimas, Algirdas Julien, 275
Griffith, David Wark, 119, 339, 342
Guattari, Félix, 8
Guercio, James William, 308
Guevara, Ernesto (Che), 188
Guillotín, Joseph Ignace, 88

H

Hagman, Larry, 324
Hall, Albert, 218
Halperin, Edward, 52
Halperin, Victor, 52, 54, 69, 323
Hamedani, Kevin, 193
Hamill, Mark, 215
Hanson, Hart, 284
Hardy, Oliver, 20, 310, 313
Hargrave, Austin, 345, 346
Harris, James B., 142
Harvey, Herk, 21, 178, 180, 182, 193, 217, 258, 259, 260
Haskins, Byron, 113
Hathaway, Henri, 114, 116
Hauer, Rutger, 374
Hawking, Stephen, 175, 177, 183
Hawks, Howard, 95, 108, 276, 286, 336
Heizer, Michael, 149
Hellman, Monte, 270, 271, 288, 290, 292, 293, 319, 325

Heston, Charlton, 339
Hill, George Roy, 14, 360
Hill, Walter, 129, 131
Hiller, Arthur, 311
Hitchcock, Alfred, 15, 27, 94, 230, 288,
333, 336
Hoberman, James, 212
Hoffman, Dustin, 379
Holmes, John Clellon, 199
Holtzer, Jenny, 245
Honda, Ishirô, 142
Hooper, Tobe, 113, 129, 131, 132, 217
Hopper, Dennis, 304, 305, 307, 308
Hudson, Rock, 188
Hunter, Meredith, 208, 306
Hunter, Thomas Hayes, 192
Hurbon, Laënnec, 32, 47
Hurston, Zora Neale, 30, 36, 37, 39, 45,
47, 58, 205, 262
Hurt, John, 374, 375, 376, 379
Huston, John, 105, 226, 277
Huyghe, Pierre, 14, 268
Hyppolite, Hector, 45

I

Ice-T, 16
Ionesco, Eugène, 292, 314, 390

J

Jackson, Peter, 72, 77, 83, 338
Jacobs, David, 15
Jenkins, Mark, 139
Joaõ II, 44
Johnson, Lyndon B., 211

K

Kant, Emmanuel, 298, 299, 302
Karloff, Boris, 192, 196, 225
Kaufman, Philip, 330, 331
Keaton, Buster, 310, 313, 314, 339, 342
Kellogg, Ray, 97
Kelly, Gene, 310
Kennedy, John Fitzgerald, 131, 208, 214,
216, 305, 373
Kennedy, Robert, 131, 208, 216
Kerouac, Jack, 149, 199, 301
Kiarostami, Abbas, 15

Kier, Udo, 16
Kihm, Christophe, 382
Kilmer, Val, 188
King, Alexander, 52
King, Jack, 57
King, Martin Luther Jr, 131, 208
King, Stephen, 217, 258
Kinski, Klaus, 280
Kipling, Rudyard, 73
Kitano, Takeshi, 15, 16
Kleven, Max, 129, 222
Klier, Michael, 371, 383
Kohn, Max, 144
Kojève, Alexandre, 6
Kotcheff, Ted, 97
Koulechov, Lev, 376
Kowalski, Piotr, 355
Kramer, Stanley, 142
Krecké, Carine et Élisabeth, 388
Kristeva, Julia, 138, 153, 162, 260
Kubrick, Stanley, 19, 142, 230, 258, 267,
269, 270
Kurosawa, Kiyoshi, 353, 354
Kusturica, Emir, 98

L

La Boétie, Étienne de, 229, 238
Lachman, Ed, 17, 19
Laemmle, Carl, 186
Lafond, Frank, 111
Lancaster, Burt, 375
Lancaster, Joan, 15
Landis, John, 217, 310
Lang, Fritz, 74, 93, 106, 339, 372, 375
Lanzmann, Claude, 214
Laroche, Maximilien, 42, 44
Lasbats, Chantal, 343, 344, 352
Laurel, Stan, 20, 310, 313
Lawrence, Florence, 186
Lazare, 30, 48, 153, 169, 316
Le Borg, Reginald, 192
Le Breton, David, 81
Le Goff, Jacques, 317, 319
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 226
Lenzi, Umberto, 12, 383
Leone, Sergio, 21, 98, 325, 390
Le Phuc, Dinh, 218, 224

Le Roy Ladurie, Emmanuel, 167
 Léry, Jean de, 228, 229
 Lévi-Strauss, Claude, 6, 184, 229
 Lewis, Herschell Gordon, 82, 194, 233
 Lewis, Jerry, 314
 Lewis, Mark, 14
 Lifton, Robert Jay, 144
 Littré, Émile, 83
 Lloyd, Harold, 310
 Longo, Robert, 15, 16, 17, 264, 266
 Louis XVI, 101
 Lovecraft, Howard Phillips, 12, 59, 79, 81
 Lugosi, Béla, 50, 53, 54, 59, 61, 64, 122,
 166, 192, 416
 Luis, 347, 352
 Lumet, Sidney, 142, 273, 280
 Lumière, Auguste et Louis, 107, 393, 396
 Lumière, Louis, 339, 393
 Lundgren, Dolph, 16
 Lynch, David, 15, 164, 165, 215, 358, 361

M

MacDougall, Ranald, 146
 MacLachlan, Kyle, 164
 Madonna, 188
 Mailer, Norman, 208
 Makandal, 46, 73
 Malick, Terrence, 149, 308
 Mankiewicz, Joseph L., 15, 339
 Mann, Michael, 301, 303
 Manson, Charles, 306
 Marat, 101
 Marceau, Marcel, 279
 Marcuse, Herbert, 70, 239, 334
 Marey, Étienne-Jules, 107
 Mars, Louis, 38
 Marshall, George, 114, 116
 Marvin, Lee, 215, 310
 Marx, Karl, 68, 70
 Marx, Roland, 209
 Masaniello, 153
 Matheson, Richard, 143, 157, 164
 Maupassant, Guy de, 11, 49
 Maysles, Albert et David, 306
 McCarthy, Kevin, 323
 McGill, Don, 284
 McLuhan, Marshall, 288, 373

McQueen, Steve, 15
 Méliès, Georges, 106, 188, 360, 365, 396
 Melville, Jean-Pierre, 21
 Mentor, Felicia Felix, 38
 Mesmer, Franz-Anton, 55
 Metallica, 6
 Métraux, Alfred, 12, 32, 41, 302
 Meyer, Russ, 96
 Michel-Ange, 363
 Miike, Takashi, 142
 Mik, Aernout, 13, 194, 197
 Milland, Ray, 146
 Mineo, Sal, 111
 Montaigne, Michel de, 228
 Montalban, Ricardo, 111
 Morand, Paul, 102
 Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis
 Elie, 31, 32, 42
 Morgan, Michelle, 387
 Morin, Edgar, 188, 189, 293, 324
 Morris (gouverneur), 111
 Morris, Frank, 321, 322, 351
 Morrison, Jim, 188
 Moure, José, 146, 319, 320, 339, 340
 Mulcahy, Russell, 338, 342
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 106, 311
 Muybridge, Eadweard, 107

N

Nakazawa, Keiji, 140
 Nancy, Jean-Luc, 8
 Narcisse, Clairvius, 48
 Nauman, Bruce, 14, 16, 355
 Nelson (famille), 210
 Newman, Paul, 293
 Nguyễn, Ngọc Loan, 214
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 6, 226
 Nixon, Richard, 209, 262
 Noguez, Dominique, 14, 242
 Novak, Kim, 336

O

O'Bannon, Dan, 135
 O'Brien, Matthew, 345, 346
 Oates, Warren, 288, 289, 291, 294, 325
 Ohanian, Melik, 14
 Oppenheimer, Robert, 149

Orwell, George, 383
Oswald, Lee Harvey, 208
Ovide, 317

P

Pakula, Alan J., 287
Parreno, Philippe, 15
Payne, Lewis, 103
Peck, Gregory, 115, 336
Peckinpah, Sam, 15, 21, 264, 265, 285,
286, 289, 293, 308, 351, 373, 374, 376,
378, 379, 380, 419
Penn, Arthur, 163, 307
Penn, Sean, 282
Perón, Eva, 188
Perrault, Charles, 166
Pesci, Joe, 150, 151
Pessoa, Fernando, 330
Phoenix, River, 19
Phúc, Phan Thị Kim, 211, 218, 223
Pinedo, Isabel Cristina, 111
Pinkett Smith, Jada, 301
Piper, Roddy, 246
Pitt, Brad, 187
Platon, 375
Plaza, Paco, 367, 370
Polanski, Roman, 112
Polynice, 65
Poultier, 100
Prager, Alex, 14
Price, Vincent, 157, 159, 161, 162
Propp, Vladimir, 275
Puységur, Armand Marie Jacques de
Chastenot de, 56

R

Raft, George, 285
Ragona, Ubaldo, 155, 157
Raimi, Sam, 74, 76, 217
Rank, Otto, 273, 324, 325
Rauger, Jean-François, 21, 22
Reeves, Keanu, 16
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 83
Rey, Alain, 152
Reynold, Debbie, 115
Rhodes, Gary Don, 51, 55
Ricœur, Paul, 118, 132

Riefenstahl, Leni, 339, 342
Rist, Pipilotti, 369, 370
Robertson, Étienne-Gaspard, 78, 99, 100,
101
Robinson, Edward G., 234
Rogosin, Lionel, 153, 155, 157, 235, 347
Rolling Stones (The), 208, 306
Romero, George A., 5, 10, 44, 70, 71, 84,
87, 90, 92, 120, 136, 161, 164, 184, 194,
198, 200, 201, 206, 207, 211, 213, 216,
217, 218, 219, 224, 225, 227, 229, 230,
232, 234, 241, 246, 247, 256, 262, 313,
367, 384, 387
Rondepierre, Éric, 9, 14, 63
Roosevelt, Franklin Delano, 278, 301
Rosen, Phil, 108, 109
Rosset, Clément, 154, 252, 253, 278
Rubine, Arthur, 216
Ruchmann, Walter, 396
Ruscha, Ed, 147, 148, 150
Russo, John, 240
Rybczynski, Zbigniew, 247, 250

S

Sagal, Boris, 339
Saint Augustin, 118, 316
Saks, Sol, 126
Salkow, Sidney, 155, 157
Sam, Tirésias Simon, 65
Samson, Pete, 346
Sarafian, Richard, 149, 293, 307
Sartre, Jean-Paul, 58
Savini, Tom, 120, 218
Schäfer, Rudolf, 164, 165
Schefer, Olivier, 14, 56, 81, 224, 295
Schiller, Johann Christoph Friedrich, 301
Schmitt, Jean-Claude, 200
Schopenhauer, Arthur, 53, 281, 282, 284,
290, 299, 300
Schrödinger, Erwin, 362
Schwarzenegger, Arnold, 188, 310
Scorsese, Martin, 113, 150, 246, 307
Seabrook, William, 30, 50, 52, 58, 65, 67,
165, 205
Seagal, Steven, 188
Seguin, Louis, 122
Sekely, Steve, 121, 323

Sekigawa, Hideo, 142
Serling, Rod, 158
Shaw, Jim, 259, 260
Sheen, Martin, 293
Shelley, Mary, 79
Sherman, Cindy, 9, 14
Shindō, Kaneto, 140, 141, 144, 145, 146
Shore, Stephen, 147, 148, 150
Siegel, Don, 310, 321, 322, 323, 326, 327, 328
Sinatra, Frank, 187
Singer, Marc, 347, 349
Sjöström, Victor, 106
Sluizer, George, 19
Smallwood, Tucker, 14
Smithson, Robert, 126, 149, 288, 396
Snow, Michael, 17
Snyder, Zack, 339, 341
Soavi, Michele, 256
Socrate, 317
Soderbergh, Steven, 187
Sollima, Sergio, 21
Solter, Harry, 186, 187
Sorin, Pierrick, 20, 314
Spielberg, Steven, 112
Staden, Hans, 237, 238
Staël, Anne-Louise Germaine de (Madame de), 153
Stein, Joël, 15
Steinbeck, John, 51
Steinman, Ronald, 211
Stewart, James, 115, 285, 336
Stocker, Bram, 169
Stone, Oliver, 96, 221, 223, 282, 283
Straub, Jean-Marie et Huillet, Danièle, 394
Strauss, Jonathan, 194
Stroheim, Erich von, 98, 129
Surnow, Joel, 276
Sutherland, Donald, 330

T

Taylor, Frederick Winslow, 68, 69
Taylor, James, 289, 291
Térier, 87
Terwilliger, George, 121, 123
Thoret, Jean-Baptiste, 14, 72, 111, 121, 214, 253, 269, 272, 274, 288, 306, 318

Thornton, Billy Bob, 283
Three Stooges, 310, 313
Todorov, Tzvetan, 31
Toro, Benicio del, 188
Toth, Jennifer, 344
Tourneur, Jacques, 22, 57, 59, 323
Tracy, Spencer, 113
Trintignant, Jean-Louis, 280
Tsukamoto, Shinya, 142
Turrell, James, 149

U

Út, Nick, 210, 218

V

Valentino, Rudolph, 311
Valerii, Tonino, 351
Van Cleef, Lee, 115
Van Dyke, Dick, 160, 161
Varda, Agnès, 15
Vasulka, Woody, 376
Verhøeven, Paul, 273, 357
Vertov, Dziga, 106, 245, 340, 396
Vidor, King, 339, 342
Villegagnon, Nicolas Durand de, 228
Viola, Bill, 19, 265, 381, 382
Virgile, 280, 317
Virilio, Paul, 115
Volta, Alessandro, 78, 79

W

Wadleigh, Michael, 339, 342
Walken, Christopher, 219, 220
Walsh, Raoul, 275
Wang, Wayne, 311
Warhol, Andy, 263, 265
Watt, Harry, 327
Wayne, John, 19, 94, 95, 96, 97, 115, 128, 135, 319, 417
Webb, Kenneth, 51
Weerasethakul, Apichatpong, 15
Wellman, William, 153
Wells, Herbert George, 344, 357
Wenders, Wim, 98, 268, 269
Westmoreland, William, 209
Whale, James, 80, 107, 196
White, Leslie, 229

Widmark, Richard, 115, 191, 277
Wiene, Robert, 106, 311
Wilson, Dennis, 291
Wiseman, Frederick, 217
Witt, Alexander, 366, 367
Wolf, Dick, 284
Woo, John, 264
Wood, Ed, 22
Woods, James, 380
Wyler, William, 196, 198, 339, 342

X

X, Malcom, 131, 208

Y

Yarbrough, Jean, 323
Yi, Zheng, 231
Yun-Fat, Chow, 396
Yvaral, 15

Z

Zapruder, Abraham, 208
Zarchi, Meir, 129
Zhang-ke, Jia, 393, 394, 395, 396
Zinn, Howard, 111
Zito, Joseph, 221
Zola, Émile, 67
Zuiker, Anthony E., 284

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

0-9

- 1984, 383
2001, *l'odyssée de l'espace* (2001: *A Space Odyssey*), 19, 195, 196, 267, 268, 269, 270, 271, 300, 325, 363
24 City (二十四城記), 393, 395, 396
24 heures chrono (24), 276
24 Hour Psycho, 14
28 jours plus tard (28 Days Later), 343
28 semaines plus tard (28 Weeks Later), 341
3 Laughing and 4 Crying, 197
3001, *l'odyssée finale* (3001: *The Final Odyssey*), 270

A

- À bout de souffle, 359
À bout portant (*The Killers*), 310
Abattoir 5 (*Slaughterhouse 5*), 14, 360
Adventures of Ozzie and Harriet, The, 156, 157, 158, 210
American Car, The, 14
Ami américain, L' (*Der Amerikanische freund*), 268
Apocalypse Now, 96, 130, 212, 218, 220, 293
Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*), 308, 374
Armée des morts, L' (*Dawn of the Dead*), 338, 341, 368
Armies of the Night, The, 208
At Land, 14
Au Bonheur des dames, 67
Au-delà de la gloire (*The Big Red One*), 215
Autant en emporte le vent (*Gone with the Wind*), 195, 196
Aux frontières de l'aube (*Near Dark*), 130, 308
Aux frontières du réel (*X-Files*), 15
Aux postes de combat (*The Bedford Incident*), 142

- Avion de l'apocalypse, L'* (*Incubo sulla città contaminata*), 12, 383
Avventura, L', 351

B

- Balade sauvage, La* (*Badlands*), 149
Barbe bleue, La, 166
Barque de Dante, La, 219, 220
Ben-Hur, 339, 342
Bérets verts, Les (*The Green Berets*), 97
Bertha Boxcar (*Boxcar Bertha*), 307
Bienvenue à Zombieland (*Zombieland*), 5, 6, 7, 10, 338, 339, 340, 341, 367, 368
Bloodfeast, 82
Blue Velvet, 164, 165
Blues Brothers, Les (*The Blues Brothers*), 310
Bodies in Urban Spaces, 234, 235
Bœuf écorché, Le, 83
Bones, 284
Bonnie et Clyde (*Bonnie and Clyde*), 164, 307
Bourreaux meurent aussi, Les (*Hangmen Also Die*), 375
Bowery at Midnight, 121, 123, 127
Brain Dead, 72, 76, 77, 83, 84
Broken Oath, The (parfois appelé *The Broken Bath*), 186, 187
Bruit de fond (*White Noise*), 182
Burns and Allen Show, The, 156, 157, 158

C

- Cabinet du docteur Caligari, Le* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), 106, 119, 311
Canardeur, Le (*Thunderbolt and Lightfoot*), 289, 308
Cantatrice chauve, La, 390
Carnival of Souls, 21, 178, 180, 181, 182, 192, 193, 256, 257, 260, 311, 320, 336, 337, 393
Casablanca, 278, 284
Casino, 150, 151, 246, 247
Chantons sous la pluie (*Singin' in the Rain*), 310

Chapelle Sixtine, La, 347
Charge héroïque, La (She Wore a Yellow Rubbon), 115, 135, 136
Charrette fantôme, La (Körkarlen), 106
Château hanté, Le, 106
Chevauchée fantastique, La (Stagecoach), 115, 130, 132
Cheyennes, Les (Cheyenne Autumn), 111, 113, 117
Chiens de paille, Les (Straw Dogs), 379
Chuchotement, 63
C.H.U.D., 350
Chute de la maison Usher, La, 106
Cinéma de minuit, 284, 285
Cléopâtre (Cleopatra), 339
Cockfighter, 288
Collatéral (Collateral), 301, 303
Colline a des yeux, La (The Hills Have Eyes), 129, 130, 131, 132, 149
Combat Shock, 221
Conquête de l'Ouest, La (How the West Was Won), 113, 115, 116, 285
Contes de la crypte, Les (Tales From the Crypt) – Épisode À mourir de rire (This'll Kill Ya), 16
Convoi (Convoy), 351
Corinne ou l'Italie, 153
Cosmopolis, 263
Cotton Club, 15
Coup de foudre à Manhattan (Maid in Manhattan), 311
Cremaster, 14
Cuirassé Potemkine, Le (Броненосец « Потёмкин »), 247, 339, 342
Curiosities, 51

D

Dallas, 15
Dans les bas-fonds de Chicago (The Human Jungle), 239
Dans les entrailles de New York, 343, 344, 347
Dark Blood, 19
Dark Days, 347, 348, 349, 350
Dead Set, 367, 370
Délivrance (Deliverance), 108, 113, 129, 131, 132

Démons (Dèmoni), 177
D'entre les morts, 179
Dérapage contrôlé (Electra Glide in Blue), 308
Dernier empereur, Le (The Last Emperor), 340
Dernier rivage, Le (On the Beach), 142, 146
Deux cavaliers, Les (Two Rode Together), 129
Diabolique docteur Mabuse (Die Tausend augen des Dr. Mabuse), 372, 374
Diary of the Dead – Chroniques des morts-vivants (Diary of the Dead), 367, 368, 370, 384, 385, 387, 389
Dick Van Dyke Show, The, 158, 159, 160
Divine Horsemen:
The Living Gods of Haiti, 42
Dix commandements, Les (The Ten Commandments, version 1923), 339, 342
Dix commandements, Les (The Ten Commandments, version 1956), 339, 342
Docteur Folamour ou comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb), 142
Dodo Donald (Sleeping Time Donald), 57
Double Negative, 149
Dracula (film), 53, 113
Dracula (livre), 169
Drawing Restraint 9, 15
Duel, 112, 130

E

Easy Rider, 149, 301, 305, 307
Éclipse, L' (L'Eclisse), 162, 163, 231
Elephant Man, 206
Ellipse, 268, 269, 270
Empire, 264
Empire contre-attaque, L' (The Empire Strikes Back), 215
En attendant Godot, 290, 291
En quarantaine (Quarantine), 370

En quatrième vitesse (Kiss Me Deadly), 331, 332, 333, 335, 336, 337
Enfants d'Hiroshima, Les (原爆の子, Gembaku no ko), 140, 141
Enfer, L' (La Divine comédie), 136, 174, 280, 293, 317
Enfer, L' (film inachevé d'Henri-Georges Clouzot), 15
Enfer des zombies, L' (Zombi 2), 304, 305
Esprits criminels (Criminal Minds), 284
Étude de pieds et de mains, 83
Étudiant de Prague, L' (Der Student von Prag), 273
Évadé d'Alcatraz, L' (Escape From Alcatraz), 321, 322, 351
Evil Dead 2, 74, 76, 93
Exorciste, L' (The Exorcist)
Expendables, The, 188
Experts, Les (CSI: Crime Scene Investigation), 284

F

Fantôme vivant, Le (The Ghoul), 192
Faust, une légende allemande (Faust, eine deutsche volkssage), 106
Fenêtre de l'atelier, La, 295
Fenêtre sur cour (Rear Window), 288
Fiancée de Frankenstein, La (Bride of Frankenstein), 106
Fiancées en folie, Les (Seven Chances), 339, 342
Figure au lavabo, 242, 243
Film Stills, 14
Floater, Under the Rainbow, 139
For Whom the Bell Tolls, 6
Foule, La (The Crowd), 339, 342
Frankenstein (J. Searle Dawley), 106, 325
Frankenstein (James Whale), 106, 196
Frankenstein ou le Prométhée moderne, 79
Frayeurs (Paura nella città dei morti viventi), 242
Friends, 15

G

Gandhi, 340
Garçonne (Out of the Blue), 308

Géant, Le (Der Riese), 383
Gens de la pluie, Les (The Rain People), 307
Gimme Shelter, 306
Godzilla (ゴジラ, Gojira), 142
Going Around the Corner Piece, 355
Good Boy Bad Boy, 14, 16
Grand bleu, Le, 340
Grand silence, Le (Il Grande silenzio), 280
Grand sommeil, Le (The Big Sleep), 276, 336
Grande évasion, La (High Sierra), 277, 280, 281, 285, 286, 298, 300, 303, 304
Griffe du passé, La /Pendez-moi haut et court (Out of the Past), 276, 280
Guerre des étoiles, La (Star Wars), 215
Guerre des mondes, La (The War of the Worlds), 113

H

Herbert West, réanimateur (nouvelle de Lovecraft), 59, 79
Hiroshima (ひろしま), 142
Hole, The, 259, 260
Hollow Man, l'homme sans ombre (Hollow Man), 357
Hommes creux, Les (The Hollow Men), 223
Homme invisible, L' (The Invisible Man), 357
Homme qui rétrécit, L' (The Incredible Shrinking Man), 268
Homme qui tousse, L', 241, 243,
Hommes creux, Les (The Hollow Men), 223
Horde sauvage, La (The Wild Bunch), 264, 265, 374, 379
Horla, Le, 11, 49, 67, 357
Hotel Tapes, 371
Huis clos, 58, 385
Hunger, 15

I

If 6 was 9, 14
Il était une fois en Amérique (Once Upon a Time in America), 325, 391

I'm Not the Girl Who Misses Much (I'm a Victim of this Song), 369, 370
Inspecteur Harry, L' (Dirty Harry), 273, 310
Intolérance (Intolerance), 339, 342
Invasion des profanateurs, L' (The Body Snatchers) [livre de Jack Finney], 323
Invasion des profanateurs de sépultures, L' (Invasion of the Body Snatchers) [film de Don Siegel], 323, 327, 328, 329, 336, 337
Invasion des profanateurs, L' (Invasion of the Body Snatchers) [film de Philip Kaufman], 330, 331
Invasion des morts-vivants, L' (The Plague of the Zombies), 135, 273
Invasion Los Angeles (They Live), 245, 246, 370, 371
I Wish I Knew (海上传奇), 394, 395

J

Jade Mask, The, 108, 109
Je suis une légende (livre), 143, 157, 164
Johnny Mnemonic, 16, 17
Jour des morts-vivants, Le (Day of the Dead), 71, 87, 90, 198, 199, 253, 342, 343, 384

K

Kairo (回路), 353, 354
Key Largo, 105
Killer, The (喋血双雄), 264

L

Land of the Dead. Le territoire des morts (Land of the Dead), 200
Lascaux (grottes), 249
Last Man on Earth, The /Ultimo uomo della Terra, L', 138, 155, 156, 157, 159, 162, 163
Lightning Field, The, 149
Link, 14
Living Layers, 139
Lost Highway, 332
Love Story, 311

M

Ma sorcière bien-aimée (Bewitched), 126, 158
Macadam à deux voies (Two-Lane Blacktop), 270, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 301, 307
Maison du docteur Edwardes, La (Spellbound), 15, 336
Massacre à la tronçonneuse (The Texas Chainsaw Massacre), 113, 129, 130, 131, 138, 149
Massacre du fort Apache, Le (Fort Apache), 115
Masters of Horror, 12
Mécano de la General, Le (The General), 314
Men in the Cities, 15, 264, 266
Metropolis, 74, 92, 93, 339
Mile Long Drawing, 149, 152
Mirror, The, 355
Moine au bord de la mer, Le, 295
Moissons du ciel, Les (Days of Heaven), 308
Mon nom est personne (Il mio nome è nessuno), 351
Monde, la chair et le diable, Le (The World, the Flesh and the Devil), 146
Monstre, Le, 106
Mort aux trousses, La (North by Northwest), 27, 234, 297, 330
Mort qui marche, Le (The Walking Dead), 192, 225
Mort-vivant, Le (Dead of Night), 12, 221
Motorpsycho, 96
Movie theater, Otis, Colorado, 148

N

Naissance d'une nation (Birth of a Nation), 116, 119, 120
NCIS, 284
Né un quatre juillet (Born on the Fourth of July), 221
New West, The, 150
New York, police judiciaire (Law and Order), 284
Northwest Hounded Police, 352, 353

Nosferatu le vampire (Nosferatu, eine symphonie des grauens), 106, 311
Nuit des morts-vivants, La (Night of the Living Dead), 5, 71, 84, 112, 128, 135, 138, 185, 192, 198, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 219, 225, 234, 236, 240, 251, 262, 272, 305, 384

O

Ocean's Eleven, 187
Odyssée, 257
Œil pour œil (I Spit on Your Grave), 129
On the Bowery, 153, 155
Onibaba, les tueuses (鬼婆), 144, 145, 146
Osterman Week End (The Osterman Weekend), 373, 378
Ouanga, 121, 123

P

Panique année zéro (Panic in Year Zero), 146
Papa Schultz (Hogan's Heroes), 126
Parking Lots, 148
Passion selon Saint Matthieu, La, 246
Pat Garrett et Billy the Kid (Pat Garrett and Billy the Kid), 264, 374
Petit César, Le (Little Cæsar), 234
Pièce touchée, 239
Pierrot le fou, 359
Plus belles années de notre vie, Les (The Best Years of Our Lives), 196, 197
Point limite (Fail Safe), 142
Point limite zéro (Vanishing Point), 149, 307, 351
Poltergeist, 132
Port de l'angoisse, Le (To Have and Have Not), 108, 278, 286
Port de la drogue, Le (Pick Up on South Street), 277
Porte du Paradis, La (Heaven's Gate), 341, 391
Portés disparus (Missing in Action), 220
Present Continuous Past(s), 355
Prisonnière du désert, La (The Searchers), 96, 97, 129
Psychose (Psycho), 94, 112, 138
Punishment Park, 307

Q

Quand la ville dort (The Asphalt Jungle), 277, 280
Quand les vautours ne voleront plus (Where No Vultures Fly), 327
Quatrième dimension, La (The Twilight Zone), 158

R

Raie, La, 84, 86
Rambo (First Blood), 97, 220
Re-animator, 12
Rec, 367, 370
Rec 2, 370
Remake, 14
Repo Man, 332
Resident Evil: Apocalypse, 366, 367, 370, 386
Resident Evil: Extinction, 338, 342
Retour des morts-vivants, Le (Return of the Living Dead), 135, 263
Revenant, Le, 106
Revenge of the Zombies, 121, 323
Reverse Television – Portraits of Viewers, 381, 382
Révolte des zombies, La (Revolt of the Zombies), 54, 323
Rio Bravo, 95
Rio Grande, 115
Robocop, 273
Roden Crater, 149
Roi des zombies, Le (King of the Zombies), 323
Rosemary's Baby, 112
Ruckus, 129, 220, 221, 222

S

Sailor et Lula (Wild at Heart), 215
Sans retour (Southern Comfort), 129, 130, 131
Seven Minutes Before, 14
Shadow, 17, 19
Shame, 15
Shanks, 279
Shining (The Shining), 258
Shooting, The / Mort tragique de Leland Drum, La (The Shooting), 325

Sleep, 263, 264, 265
Soif du mal, La (Touch of Evil), 276
Soldat américain, Le (Der Amerikanische soldat), 264, 265
Sorcellerie à travers les âges, La (Häxan), 106
Sortie de l'usine Lumière à Lyon, La, 339, 393
Southland Tales, 332
Spiral Jetty, 149
Stack, The, 391
Star Trek :
 Voyager (Star Trek: Voyager), 15
Steps, 247, 250
Still Life (三峡好人), 393, 394, 395, 396
Sueurs froides (Vertigo), 336
Sur la route (On the Road), 199, 301
Le Survivant (The Omega Man), 339
Swab, 194, 197
Syndicat du crime, Le (英雄本色), 264

T

Taxi Driver, 113, 131
Temps modernes, Les (The Modern Times), 67, 69
Têtes de suppliciés, 87, 89
Thirst, 227
This Is Not a Test, 142
Three Transitions, 369
Tourments (Él), 122
Trashers, 139
Trashgirl, 139
Trente étreintes, Les, 14
Trésor de la Sierra Madre, Le (The Treasure of the Sierra Madre), 226
Triomphe de la volonté, Le (Triumph des willens), 339, 342
Trois lumières, Les (Der müde Tod), 106
Twin Peaks, 358
 Twin Peaks : Les sept derniers jours de Laura Palmer (Twin Peaks: Fire Walk with Me), 358, 361, 362
Two Impossible Films, 14

U

U.S. Route 10, Post Falls, Idaho August 25, 1974, 147, 148
Un après-midi de chien (Dog Day Afternoon), 280
Un crime dans la tête (The Manchurian Candidate), 336
Un frisson dans la nuit (Play Misty for Me), 359
Un monde parfait (A Perfect World), 308
Une balle dans la tête (喋血街头), 264
Untitled Film Stills, 14
U-Turn, ici commence l'enfer (U Turn), 282, 283, 285

V

Vampires, Les, 106, 311
Vampyr, ou l'étrange aventure de David Gray (Vampyr – Der traum des Allan Grey), 106
Vaudou (I Walked with a Zombie), 57, 59, 108, 177, 178, 323
Vendredi 13 (Friday the 13th), 390
Vidéodrome (Videodrome), 379, 380, 381
Vietnam, 1967, Near Duc Pho (Reconstruction After Hiromishi Mine), 14
Viêtnam. La Trahison des médias, 212, 213
Villa Savoye, La, 12, 193, 230, 244, 245, 251, 253, 384
Visages de morts (Totengesichter), 164, 165
Vol des zombis, Le, 45
Voodoo Island, 192
Vote ou crève (Homecoming), 12
Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter), 96, 219, 220, 221
Voyageur contemplant une mer de nuages, Le, 295

W

Walking Dead, The, 314, 315
Weather Project, The, 261, 262
What a Wonderful World, 255
White Zombie, 50, 52, 53, 54, 55, 64, 65, 66, 67, 73, 113, 166, 198, 207, 219

Wild Boys of the Road, 153

Woodstock, 339, 342

World, The (世界), 394, 395, 396

World of the Dead:

The Zombie Diaries 2, 370

Z

Zabriskie Point, 149, 301, 320, 322, 351

Zidane, un portrait du XXI^e siècle, 15

Zombie (Dawn of the Dead), 70, 71, 90, 92, 120, 136, 192, 193, 246, 312, 313, 314, 343, 384

Zombie (Kenneth Webb et George Sherwood), 51

Zombie Diaries – Journal d'un zombie (Zombie Diaries), 364, 365, 370

Zombies of Mass Destruction, 193

Zombies of Mora Tau, 131

Zombies on Broadway, 312

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	3
FABRIQUER DU ZOMBIE	5
La crise du sujet moderne	5
Hanter	8
Pourquoi les zombies ?	10
PROLOGUE : LES MORTS AUX TROUSSES.....	24
I. LE CORPS ET L’HORREUR : DE LA FRAGMENTATION À LA RÉVOLTE DE LA CHAIR.....	29
A. INTÉRIORISER L’HORREUR.....	29
1. L’économie de l’horreur.....	30
a. Haïti.....	30
b. Déportation et effacement.....	32
2. Le vaudou.....	34
a. La bonne distance entre les morts et les vivants	34
b. Une « mémoire amnésique ».....	36
3. Les cadavres agités (deuil et errance)	39
a. Les morts capricieux	39
b. <i>R.I.P. (Rest in Peace)</i>	41
4. Le zombie	42
a. Manifestation des morts : zombie contre possédé.....	42
b. Étymologie du mot « zombie ».....	42
c. Réveiller les morts, endormir les vivants	45
d. Le mort au travail.....	47
e. Vers l’Occident (contagion).....	49
B. LA DOMINATION DU REGARD	50
1. Les yeux de Béla Lugosi.....	50
a. <i>White Zombie</i>	50
b. <i>Murder in Mind</i> (Hypnose).....	55
2. Herbert West, réanimateur	59
a. Deux yeux, aucun regard : la mécanique oculaire.....	59
b. Disjonction et suture du cadre.....	62
3. La mécanique mortifère et le démembrement du corps social	64
a. Hasco : le cauchemar et la répétition.....	64
b. Démembrement du corps humain, démembrement du corps social	67
c. Réflexes, répétitions, automatismes	70
d. Abattoir	71
C. LA RÉSISTANCE DU CORPS	74
1. La matière récalcitrante	74
a. Le plan chaotique	74
b. La nullité de Dieu.....	80
c. Le corps traumatisé, la guerre industrielle	81

2. Nature morte	83
a. Les organes en lumière.....	83
b. Le suspens et la puissance du présent	84
c. Fragmenter les corps : la nature morte et la guillotine.....	86
3. La révolte des parties.....	90
a. Des morceaux indépendants.....	90
b. <i>Happy hand</i>	92
II. HANTER LE CINÉMA	94
A. L'ART DE RANIMER LES MORTS	94
Introduction : Ressusciter John Wayne tant bien que mal.....	94
L'artiste en touriste.....	98
1. Le septième art de ranimer les morts.....	99
a. Pourquoi le cinéma ?	99
b. Fantasmagorie : le mouvement des morts.....	100
2. Le dispositif.....	102
a. Image, trace et manque : témoigner et enterrer	102
b. L'acteur et la mort : le deuil impossible du cinéma.....	104
3. De l'autre côté.....	105
a. L'irréversibilité du cinéma : le spectateur fantomatique.....	105
b. Des automates et des zombies : se libérer des ficelles narratives	106
Note sur le ciel	109
B. LE CINÉMA AMÉRICAIN ET LE MAL : LA SITUATION INITIALE	110
Introduction : Une vision du cinéma américain	110
1. Les racines du mal.....	113
a. La frontière	113
b. Le hors-champ menaçant	116
c. La coprésence filmique impossible	118
d. Un <i>parergon</i> insatisfait	121
2. Déraciner le mal	124
a. <i>They Laugh</i> : les décadrés	124
b. Le champ consanguin et la survivance.....	128
C. POLLUER L'IMAGE : <i>EVENT HORIZON</i>	133
1. Unifier les espaces, voir les cadavres.....	135
a. Les limites du cimetière	135
b. Régurgitation.....	136
c. Le champ comme abattoir	138
2. Où sont les cadavres ?.....	140
a. Cachez donc cette chair que je ne saurais voir.....	140
b. <i>Hibakusha</i>	143
c. La scène de crime vidée de toute substance I (ville) : En surface.....	146
d. La scène de crime vidée de toute substance II (désert) : Sous la surface.....	149
3. Occuper l'espace, polluer le champ.....	152
a. La résistance du déchet	152
b. Des cadavres sur le gazon	157
c. Soulèvement et révolte de la matière morte	163

4. L'horizontalité et la banalité	166
a. L'errance <i>horizontale</i> des revenants ordinaires.....	166
b. La résistance des morts ordinaires : l'errance des corps contre le territoire	168
c. La présence des corps.....	169
Note sur le cinémascope comme fin de la métaphysique	171
5. Event Horizon	172
a. Porosité des frontières	174
b. Entre-deux (corps, espace).....	176
c. Hors-cadre	180
d. L'arrivant absolu : rapprocher le lointain.....	183
6. La révolte de la profondeur de champ	185
a. Derrière les stars.....	185
b. La révolte des figurants, la révolte de l'arrière-plan	191
c. Démocratiser le champ.....	195
D. DÉVORER LE RÉEL	205
1. Le réel dévore le cinéma : les images du mal	205
a. Les monstres en plein jour	205
b. La faible puissance des morts	207
c. Les zombies : puissance d'évocation particulière (Émergence de <i>Night of the Living Dead</i>).....	216
2. Les zombies, les victimes et les méchants	218
a. Le mal et la pitié : les faibles méchants.....	218
b. Les victimes se manifestent	222
c. Le mal métaphysique	225
3. Manger, bouger	227
a. Le cannibalisme critique	227
b. Anthropophagie révolutionnaire et zombification de l'œuvre.....	229
c. Rester dans l'estomac du champ	231
4. Autopsier le réel	232
a. Mettre à mort le hors-champ, abolir les distances.....	232
b. Maintenir les limites classiques en vain : les restes du social.....	234
III. LE MAL INTÉRIEUR : LE MANQUE DE VOLONTÉ	238
A. LE VIDE ET LA TRISTESSE	238
1. Prologue : À la recherche du mal au fond de la matière	238
a. La mauvaise chair.....	238
b. Radiations depuis l'intérieur de la chair	240
2. Them! et le vide : tristesse, tourisme et consommation	244
a. <i>Them!</i>	244
b. Dévitaliser le monde : introduction au tourisme.....	246
c. La dévoration touriste : revisiter l'histoire.....	247
d. La tristesse du touriste.....	251
3. Un mal intérieur au corps : mélancolie, acédie, nostalgie	254
a. Ennui mortel.....	254
b. La circularité des morts.....	255
c. L'acédie et la permanence du présent	260
Note sur le ralenti	263

B. ÉLOGE DE LA DÉMOTIVATION	267
1. Contre l'action	267
a. Se laisser porter : <i>The Ballad of Frank Poole</i>	267
b. $E=mc^2$ ou l'énergie intrinsèque	271
c. La grande forme du cinéma classique : le héros et la mythologie du bonheur ..	273
2. Quand la lassitude point dans le champ.....	276
a. Les seconds-rôles ne vont pas bien (symptômes)	276
b. Délitement du script et de l'idéologie : contamination du premier plan.....	277
c. La volonté en pure perte : Éloge du loser (le syndrome Humphrey Bogart)	279
3. La crise de l'action	287
a. Léthargie musculaire	287
b. Renoncer à aller à la fin du film.....	290
c. Le sublime, la terreur et l'homme tétanisé : le vide intérieur.....	294
d. Peut-être achever mort ce que l'on ne peut achever vivant	304
e. Les morts au bord de la route et à la fin du film (sélection).....	307
4. Les limbes filmiques.....	309
a. Anti-cinéma	309
b. Ruiner la narration : faire masse	312
c. Le mort, le tragique et le burlesque.....	313
d. La neutralité des limbes	315
IV. QUAND IL NE RESTE PLUS QUE DES IMAGES.....	323
A. REMPLIR LE MONDE PAR DES IMAGES : FALSIFIER LE MONDE.....	323
1. Deux fois le même dans l'image : les <i>body snatchers</i>.....	323
a. Le montage interdit	323
b. Problème d'identité	328
c. Modéliser, programmer	329
2. Le complexe du cliché	331
a. Les clichés envahissent le monde.....	331
b. Quand la ville dort.....	335
B. FUIR LE VISIBLE / LE RÉEL ABANDONNÉ.....	338
1. Fuir la surface : l'obscurité du réel	338
a. Repeupler l'image pour le pire : le renversement	338
b. En aparté : Le monde comme un film post-apocalyptique	343
c. <i>Dark Horizon</i>	347
2. Le champ abandonné.....	351
a. Les humains qui hantent les humains.....	351
b. Être cerné par les images	353
C. MÉDIAS ANTHROPOPHAGES	355
1. L'image avalée.....	355
a. Voir sa disparition : <i>Souriez !</i>	355
b. Le faux raccord : cette déchirure du continuum espace/temps	358
c. Irruption du fantastique	360
d. Faire « bugger » le présent.....	362
e. L'appel catastrophique de l'image	363
2. Captation anthropophage.....	364
a. Images décomposées	365

b. Images suturées	369
c. Dévorer le monde	370
D. VOIR CE QU'IL RESTE PAR SES IMAGES.....	372
Introduction : Voyage chez les morts.....	372
1. 1983 ou les corps dévitalisés de l'image vidéo	373
a. La vidéo, le corps et le froid (Sam Peckinpah)	373
b. « Longue vie à la nouvelle chair » : l'image matérielle de David Cronenberg	379
2. Les paysages vus à distance.....	383
a. La vidéosurveillance pour se mettre hors-jeu.....	383
b. Le champ vu à distance	386
LE MONDE COMME UN MAUVAIS FILM (ÉPILOGUE) : VERS UN ART DU PAYSAGE HANTÉ	390
ANNEXES.....	399
BIBLIOGRAPHIE.....	400
INDEX DES RÉALISATIONS.....	431
INDEX DES NOMS CITÉS	432
INDEX DES ŒUVRES CITÉES.....	440

**Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 04 – École doctorale Arts Plastiques,
Esthétique et Sciences de l'Art (ED 279), 47 rue des Bergers, 75015, Paris**

LE ZOMBIE ET LE VISIBLE : CE QU'IL EN RESTE

Cette thèse en arts plastiques explore les concepts et figures de la revenance et de la hantise d'un point de vue politique et esthétique, c'est-à-dire dans leur rapport à la société et à l'image. À cette fin le cinéma, s'il n'est pas ma pratique directe, est mon champ d'expérimentation et de manipulation puisque le cinéma, et notamment le cinéma américain, fait partie de ces mythologies modernes qui ont bercées le XX^e siècle, avec ses histoires, codes et figures imposées. Les images produites par le cinéma sont ancrées dans l'inconscient et l'imagerie collectifs des spectateurs. C'est donc toute la grammaire du cinéma qui est à l'étude sous l'angle du mort-vivant : du personnage principal au second rôle, de la perspective saturée du décor au hors-champ mortel.

Si le zombie est la figure de proue de cette thèse, il s'agit moins de l'étudier d'un point de vue ethnographique ou anthropologique, que d'user de ses particularités afin de questionner le visible sur le mode de la persistance, de la pratique du retour incessant et de l'envahissement, c'est-à-dire comme une forme de résistance. Les revenants dévoilent lentement mais inexorablement l'envers du décor et délimitent une nouvelle topographie, déplacent les seuils et les frontières convenus : entre morts et vivants, entre visible et caché, entre champ et hors-champ. Les limites de l'espace et du corps sont mises à l'épreuve. Dans ma pratique, cette redéfinition des limites transforme l'image et l'univers filmiques en ce que l'on pourrait nommer des « limbes filmiques » par des actions simples dans et sur l'image cinématographique : envahissement, contamination, pourrissement, corruption, dévoration, prolifération, raréfaction. Les morts-vivants revisitent ainsi, tels de tristes touristes, la mythologie du cinéma.

THE ZOMBIE AND THE VISIBLE: WHAT IS LEFT OF IT

This Fine arts thesis explores the concepts and figures of *revenance* and haunting from a political and aesthetical point of view, that is to say in their relation to the world and to image. To that purpose, if cinema isn't my actual practice, it is my field of experimentation and manipulation. Cinema, and in particular American cinema, is part of those modern mythologies that have rocked the cradle of the twentieth century, with its stories, codes and imposed figures. The images produced by cinema are ingrained in the spectator's unconscious and collective imagery. It is therefore the whole grammar of cinema that has to be reconsidered from the angle of the living dead: the supporting role as well as the principal character, the saturated perspective of the set as much as the deadly off-screen.

The zombie is the figurehead of this thesis, but it is less about studying it from an ethnographical or anthropological point of view than of making use of its particularities to question the visible on the mode of persistence, of the practice of the unceasing comeback and of invasion. The revenants unveil slowly but inexorably the secret beyond the door, and mark the boundaries of a new topography, moving the agreed-on thresholds and borderlines: in between the dead and the living, in between the visible and the hidden, and in between on screen and off screen. The limitations of body and space are put to the test. In my practice, this redefining of borders transforms the image and the film universe into what could be called "cinematic limbo" by simple actions in and on the cinematic image: invasion, contamination, rotting of, corruption, devouring of, proliferation, rarefaction. The living dead revisit like sad tourists the mythology of cinema.

Mots-clés : arts plastiques, art vidéo, fantastique, hantise, histoire du cinéma, horreur, hors-champ, montage photographique, revenance, zombies