

Le zombie : épidémie et destruction de l'humanité

Maxime Coulombe

Numéro 160, décembre 2012, janvier 2013

Apocalypse Now? Visions de fins du monde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68298ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulombe, M. (2012). Le zombie : épidémie et destruction de l'humanité. *24 images*, (160), 28–30.

Le zombie: épidémie et destruction de l'humanité

par Maxime Coulombe



NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968) de George A. Romero



LA TRILOGIE DE GEORGE A. ROMERO, *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (1968), *DAWN OF THE DEAD* (1978), *Day of the Dead* (1985) a fondé le cinéma de zombies tel qu'on le connaît aujourd'hui. Si Romero ne fut pas le premier à aborder la figure du zombie au cinéma, il transforma la créature d'origine haïtienne pour l'adapter aux préoccupations et aux angoisses occidentales: il en fit une créature capable de décimer la planète, une créature figurant notre pessimisme.

Rappelons d'abord que selon la mythologie haïtienne, certains prêtres vaudou, les *bokors*, droguaient des individus à l'aide d'une poudre paralysante nommée « coup poudre »¹. Provoquant chez les victimes un état de mort apparente, ces dernières étaient ainsi prises pour mortes et enterrées, avant d'être déterrées par le prêtre utilisant des formules rituelles, pour lui servir d'esclaves. Ces esclaves, ces zombies, se révélaient être des corps sans esprit, des coquilles vides, la poudre ayant pour effet de retirer toute subjectivité à sa victime. Les prêtres employaient ainsi les zombies pour leurs tâches ménagères, pour le travail aux champs, leur manque d'esprit empêchant de leur ordonner des besognes plus violentes et plus sombres. Pour plusieurs, l'effet de cette drogue était temporaire, et le zombie, sans sa dose régulière, retournait à la conscience. On raconte ainsi que des sujets furent sauvés de leur esclavage catatonique.

Entre le zombie haïtien et le zombie de Romero, il y a, littéralement, un monde. Le zombie de ces films n'est plus un vivant que l'on prendrait pour un mort, comme dans la culture haïtienne², mais bien l'inverse: il est un mort paraissant vivant. Un presque-vivant. Il erre désormais sans but, laissé à lui-même. Il ne sort de son apathie qu'en présence d'un humain et ce n'est qu'alors que son ultime, sa plus simple volonté surgit: dévorer les vivants. En cela, le zombie évoque la goule, ce démon arabe et perse, présent déjà dans les *Mille et une nuits*, qui déterre les morts pour les dévorer.

Romero fit du zombie un mort en pleine décomposition; sa survie – sa vie relative – apparaît pour le coup complètement surnaturelle. Le zombie n'est plus le fait d'un maléfice exercé par un sorcier, il est

désormais sans maître, et s'il demeure l'instrument d'un plan, celui-ci est secret, insaisissable. Tout se passe comme si le zombie inventait une nouvelle catégorie de fantastique: la *contingence surnaturelle*. Une formidable force ramène les morts à la vie, leur retire toute conscience, mais l'horreur ainsi causée paraît n'avoir d'autre finalité que la destruction elle-même. Du coup, mort et sans maître, la condition du zombie est désormais une fatalité. Elle ne pourra être renversée. Il ne restera qu'à retourner ces créatures à leur condition première: le trépas.

Le zombie se transforme en une formidable machine de guerre par l'ajout d'une dernière caractéristique, elle aussi nouvelle: le cannibalisme. Le zombie se nourrit de chair humaine et, par conséquent, pourchasse et tue l'humain, le transformant, en lui donnant la mort, en zombie. Une nouvelle espèce et non plus un sortilège: le cannibalisme et l'aspect désormais irrémédiable de la condition du zombie auront scellé son sort: du coup, les choses pourront dégénérer en affaire – en guerre – d'espèces, une guerre totale, unique, déjà, en ce que la mort des humains nourrit le camp des zombies.

Romero a joint à la figure du zombie haïtien une autre référence, largement avouée: le roman *I Am Legend* de Richard Matheson, publié 1954. Dans le roman, Matheson raconte la vie de Robert Neville, dernier survivant d'une étrange épidémie transformant les morts en vampires assoiffés de sang et craignant la lumière. On trouve là l'idée, reprise par Romero, d'une seconde espèce se nourrissant des hommes, espèce émergeant à même l'humanité, mais démontrant une nature si distincte qu'elle en viendra à souhaiter sa propre autonomie. Les vampires de Matheson sont doués de conscience et, telle est ici la force

narrative du roman, souhaite en finir avec Neville non pas pour se nourrir de lui, mais parce qu'il massacre leur espèce³.

La survie dans un monde dévasté et habité par des êtres mangeurs de chair constitue un autre motif central des films de Romero, emprunté à Matheson. Il n'est de zombies, depuis Romero, que sur fond d'univers dévasté. Si cette destruction est à peine visible, voire ultimement contenue dans *Night of the Living Dead*, elle gagne en ampleur dans *Dawn of the Dead*, jusqu'à recouvrir la totalité de la planète dans *Day of the Living Dead*. En cela, la trilogie, bien qu'elle n'emploie jamais les mêmes personnages, est le fait d'une évolution visible par la progression des zombies sur la surface de la planète. Les films de Romero impliqueront de plus en plus – du moins jusqu'aux années 2000 – une réflexion sur les conditions de survie et le sens de la vie dans un monde dévasté⁴. Dans *Day of the Dead*, les humains, repliés dans une base souterraine assiégée par les zombies, tentent de comprendre la source de cette épidémie et de donner sens à une survie précaire. Romero en profitera pour poursuivre une réflexion sur la dégradation des rapports sociaux, sous le joug des attaques de zombies, alors que les individus révéleront leurs véritables couleurs et les valeurs profondes qui les animent.

DEPUIS ROMERO

Entre le genre qu'a su créer Romero et la légion de films qui ont repris ce motif, il y a bien sûr plus de solutions de continuité que de ruptures. Pourtant, un élément fondamental distingue ces films du modèle qu'a pu instituer Romero. Cet élément, dont la cause sociale et culturelle apparaîtra évidente, tient à l'origine de ces morts-vivants et à la façon dont leur condition se répand.

On aura tendance à l'oublier, puisque Romero fut probablement le seul à proposer une telle interprétation – avec désormais la bande dessinée et la série télé *Walking Dead* –, mais la présence des zombies dans son cinéma n'est pas le fait d'une épidémie en soi. Comme le note un journaliste dans *Night of the Living Dead*:

It has been established that persons who have recently died have been returning to life and committing acts of murder. A widespread investigation of funeral homes, morgues, and hospitals has concluded that the unburied dead have been returning to life and seeking human victims. It's hard for us here to be reporting this to you, but it does seem to be a fact.

Ce n'est donc pas la morsure des zombies ou un virus, à proprement parler, qui sont responsables de cette catastrophe. Plus simplement, de façon plus déroutante, tous les morts non enterrés reviennent à la vie. En fait, les cadavres reprennent vie en quelques secondes et attaquent les vivants. Cette affliction surnaturelle, fondée sur un mode de transmission dépassant toute raison, ressemble fort à un châtement divin. Cette interprétation sera d'ailleurs reprise par certains personnages :

— Francine Parker: What the hell are they?

— Peter: They're us, that's all, when there's no more room in hell.

— Stephen: What?

— Peter: Something my granddad used to tell us. You know Macumba? Voodoo. My granddad was a priest in Trinidad. He used to tell us, "When there's no more room in hell, the dead will walk the earth."

L'idée du châtement divin demeure présente comme un jugement moral sur la société occidentale, un jugement diffracté, et en cela plus général, qui se dégage de la trame de ces films. Pourtant, se mettra



DAY OF THE DEAD (1985) de Romero

en place chez les héritiers de Romero un mode de transmission plus en phase avec les craintes animant les années 1970 et surtout 1980 : désormais, on deviendra zombie après avoir été mordu par un individu infecté, voire simplement par contact avec le sang. Et le zombie, ce mort revenant à la vie, constituera une troublante métaphore du sidéen, perçu comme un vivant condamné à la mort et à contaminer son entourage.

Quoi qu'il en soit, un tel changement dans le mode de transmission de la contamination allait permettre au motif du zombie de perdre sa connotation fantastique pour devenir une représentation des craintes sous-tendant les recherches biotechnologiques. Dans *Resident Evil*, par exemple, l'épidémie de zombies résulte du vol puis de la propagation d'une arme biotechnologique produite par une entreprise privée omnipotente (Umbrella corporation). Plus concrètement encore, des films comme *28 Days Later* et *28 Weeks Later* fonctionnent à peu près selon la logique des films de zombies – apocalypse, dissolution de la conscience, violence –, mais font de l'épidémie la cause de la propagation d'un type passablement virulent de rage : des expériences menées sur des singes auraient mal tourné.

Le zombie du cinéma des années 1970 jusqu'à aujourd'hui intrigue du fait de sa posture d'ennemi faible, non pas supérieur, mais inférieur à l'homme. Le scénario classique du cinéma fantastique et d'horreur tient au combat inégal de l'homme contre un plus puissant que lui et qui nécessitera le dépassement de soi, un travail d'équipe et de la chance pour le vaincre. Le cinéma de zombies œuvre dans un créneau fort différent : il incarne la défaite de l'Occident, voire son autodestruction. Un mal produit par l'Occident, donnant naissance à des sous-hommes, se révèle capable de décimer la planète. L'homme, dans ce combat étonnant, démontrera non pas le meilleur de lui-même, mais le pire. Les humains, confrontés à cet ennemi, en viendront à s'en prendre les uns aux autres, à s'entretuer, incapables de s'unir pour affronter ce cauchemar. Le cinéma de zombies constitue non seulement une critique de la société de consommation, mais peut-être plus profondément une critique des valeurs individualistes et narcissiques de l'Occident.

Les zombies se présentent comme un ennemi facile à vaincre : la défaite humaine – telle est, presque dans tous les cas, la morale de l'histoire – est peut-être moins le fait du zombie lui-même que de l'homme, l'humanité n'ayant pas su s'organiser ni s'unir pour gagner. L'humain est décimé, car il est incapable de se concevoir au-delà de sa simple individualité. Chose étonnante, cette chute figurée nous apaise. D'une part, elle évoque une punition perçue comme méritée – les médias le rappellent. Mais d'autre part, en souhaitant cette punition

dont il est menacé, l'homme reprendrait un certain contrôle sur son destin. Il y aurait ainsi un effet *cathartique* dans ces représentations apocalyptiques.

LA FIN DU MONDE COMME CATHARSIS

Du concept de *catharsis* chez Aristote, nous ne savons que bien peu de chose. Quelques phrases, deux plus précisément, nous sont parvenues; du reste, de ce qui devait prendre place dans la seconde partie de la *Poétique*, désormais perdue, nous ne savons rien.

La phrase qui joue le rôle le plus important dans l'interprétation du concept est souvent citée: «La tragédie, par la terreur et la pitié, accomplit la purification [*katharsis*] de telles passions»⁵. La *catharsis* transformerait des sentiments désagréables en plaisir. La façon et les moyens de cette conversion sont toutefois, encore aujourd'hui, débattus. On attribue parfois la catharsis au pouvoir mimétique: la représentation d'une chose en offre une formulation simplifiée, compréhensible, permettant au sujet de se reconnaître — nous et nos drames et nos angoisses — dans le miroir de la tragédie: la *catharsis* aurait un pouvoir de *révélation*.

De la tragédie grecque au traitement des hystériques, de la poétique à la psychanalyse, la *catharsis* demeure un vaste lieu d'interrogation et de recherche. En sortant d'une simple lecture herméneutique où les quelques bribes aristotéliennes fonctionnent comme uniques clefs, en en faisant un concept opératoire et anthropologique, sans doute, la *catharsis* peut nous aider à comprendre notre rapport actuel aux images, notre passion pour l'horreur et le plaisir qu'elle procure.

Dans *La violence des images*, Olivier Mongin prenait ses distances du concept de catharsis lorsqu'il est employé pour analyser les images violentes contemporaines. Il notait:

[les images contemporaines de la violence] transforment rarement la frayeur ou la pitié (envers la victime) en plaisir, elles génèrent une frayeur indistincte qui n'autorise pas à prendre la bonne distance favorisant l'épuration. Et pour cause: la violence des images contemporaines sort le plus souvent des sentiers tracés du muthos (récit) et ne cherche pas à offrir au regard du spectateur des objets eux-mêmes épurés. La désensibilisation contemporaine – indissociable, selon moi, des métamorphoses de la violence historique elle-même – participe d'un double échec de la catharsis: échec d'un regard brouillé par une violence diffuse et trouble, échec d'une « configuration » de la violence par un récit susceptible de l'épurer»⁶.

Si l'analyse de Mongin est rigoureuse et sa définition de la *catharsis* assez fidèle à ses enjeux, force est de nous interroger sur la disparition de la *catharsis* qu'il annonce.

Si la violence du zombie est bien «diffuse» et «trouble», elle est cependant portée par un récit de fin du monde offrant une singulière, mais bien réelle *épuration*. En fait, si la *catharsis*, pour suivre quelques approches psychanalytiques récentes, permet de se confronter à un *fantasme* sans avoir à en vivre les conséquences — et serait, en cela, au plus près du concept du sublime —, si elle apaise le sujet en le confortant sur la normalité de ses désirs, il faut voir les films de zombies comme bel et bien cathartiques en ce qu'ils figurent notre fantasme de fin des temps.

Nous nous amusons de ces films, car ils dépeignent une civilisation vaine détruite par des ennemis grotesques; les scénarios prévisibles et les protagonistes souvent stéréotypés nous plongent dans un combat que l'on sait perdu d'avance. Face à l'ambiguïté du monde, face à

l'incertitude de notre avenir, face au vague sentiment de culpabilité quant au sort de la planète, le cinéma de zombies nous amuse et nous rassure. Plus de sentiment de culpabilité, plus de crainte: pendant deux heures le spectateur regarde ces représentations le sourire en coin. Voir l'anéantissement du monde produit un sentiment d'apaisement; la fin du monde dont nous menacent les médias est enfin présentée... à l'écran. Si le cinéma d'apocalypse est assurément inquiétant, il faudrait sans doute, à bien y regarder, s'inquiéter aussi de notre réaction à celui-ci. ■

Maxime Coulombe enseigne l'histoire de l'art actuel à l'Université Laval et vient de publier *Petite philosophie du zombie* aux Presses universitaires de France.

1. Il faudrait sans doute employer le conditionnel ici, puisque selon certains, ces pratiques auraient encore cours. Un des comptes rendus les plus célèbres et les plus discutables, sans doute, est celui de Wade Danis, professeur d'ethnobotanique à Harvard. Dans un ouvrage fameux prenant le zombie comme un phénomène physique plausible, *The Serpent and the Rainbow*, Danis raconte comment, en 1985, il s'est rendu à Haïti pour tenter de comprendre la composition d'une étrange drogue capable de provoquer un état de mort apparente. «[The drug] induces a state of profound paralysis, marked by complete immobility during which time the border between life and death is not at all certain, even to trained physicians» Davis, dans Kyle Bishop, «Raising the Dead: Unearthing the Non-Literary Origins of Zombie Cinema». *Journal of Popular Film and Television*, vol. 33, n° 4, 2006, p. 198.
2. Sur la distinction entre le zombie de Romero et le zombie haïtien, voir Maxime Coulombe, *Petite philosophie du zombie*, Paris, PUF, 2012.
3. Romero fera d'ailleurs de cette troupe d'une nouvelle espèce qui aspire à l'autonomie le cœur du scénario de *Land of the Dead*, sorti en 2005.
4. Notons en passant que cette idée de survie ne sera pas la dernière idée reprise d'*Am Legend*: une autre, souterraine et fondamentale, gagnera de même en importance dans les films de Romero. Dans le roman de Matheson, le personnage principal apprend que les victimes de l'épidémie commencent à prendre le dessus sur leur maladie et à vivre à la lumière du jour. La nouvelle espèce gagne ainsi en humanité et en autonomie. Cette idée de naissance d'une conscience chez le mort-vivant apparaît dans un film plus récent de Romero, *Land of the Dead*, où les morts-vivants en arrivent, sous les ordres de leur chef, à s'organiser et à se révolter contre leurs maîtres humains.
5. Aristote, *Poétique*, chapitre VI, 449 b 27.
6. Olivier Mongin, *La violence des images*, Seuil, 1997, p. 148. Souligné par nous.



28 DAYS LATER (2002) de Danny Boyle et RESIDENT EVIL: AFTERLIFE (2010) de Paul W. S. Anderson