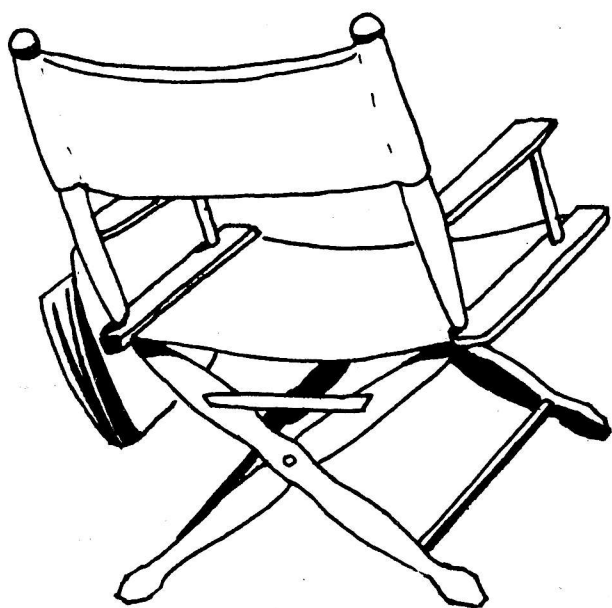


CINEMA

RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS



Bulletin de recherches
du Centre sur le cinéma
de l'E.P.H.E

TO BE OR NOT TO BE?

Morts et vivants, créatures littéraires devenues filmiques , embrouillant par leurs trajets réversibles et inquiétants des espaces et des temps réputés étanches, les personnages des morts-vivants sont dotés par leurs auteurs d'un statut ambigu, qui fait d'eux une sorte de lieu de court-circuit, porteurs, souvent involontaires, de la transgression la plus redoutée et la plus désirée: je veux parler de la transgression qui consiste à réunir, en un seul espace corporel, deux incompatibilités, être vivant et être mort. : être vivant, c'est à-dire naviguer à courte vue et se transformer au fil du temps jusqu'à une disparition toujours constatée dans le réel (et reproduite dans les fictions réalistes); et être mort, c'est-à-dire tomber dans cet état dont le mystère n'a jamais cessé d'engendrer des questions, des propositions et des rêves de solution, puisque solutions et réponses fermes ne viennent jamais depuis la nuit des temps.

A ce titre, les morts-vivants sont admis de plein droit dans un numéro consacré aux problèmes d'espaces, aux limites franchies ou soulignées, aux intrusions, tentatives d'intrusion, invasion et évasion.

Je les présenterai à travers une enfilade de transformations, aussi bien celles qu'ils ont subies, en passant par exemple d'un mode littéraire à un mode filmique, ou d'un continent à un autre (Europe, Amérique, aller et retour) qu'à travers celles qu'ils ont provoquées, notamment dans le traitement de l'espace filmique dans les scénarios utilisés qui les mettent en scène.

1. TRAVAUX D'APPROCHE

1. Un palais des glaces pour un mythe émigré

Au XIXe siècle, l'Europe a laissé émigrer ceux qui ne trouvaient plus de place sur son sol. A la suite des migrants, les légendes semblent avoir suivi, s'être dédoublées, exilées: les vampires des Carpathes, les savants-fous des romans noirs, leurs créatures réanimées, les belles mortes romaines, et les momies égyptiennes ont trouvé de l'autre côté de l'Atlantique une terre pour les mettre en valeur (d'Edgar Poe à George Romero) et des cousins, zombies haïtiens, momies incas, Indiens massacrés sortant des champs de bataille pour se venger. Tous ensemble, ils ont alimenté une abondante production cinématographique, aux Etats-Unis et au Mexique.

C'est pourtant, sur le plan chronologique, et sur le plan de la notoriété, en Europe que les premiers morts-vivants filmiques s'étaient imposés, au temps du cinéma muet.

En effet, le premier réalisateur à mettre en scène un mort-vivant est sans doute Georges Méliès: dans un film de deux minutes trente, Le Monstre, de 1903, une belle princesse égyptienne a le temps de mourir en laissant son mari inconsolable, le temps de revivre de façon hallucinatoire par les soins d'un prêtre, puis de revivre de façon tangible, en chair et en os, et enfin de redevenir squelette. Modèle de temps affolé, de circulation à double sens sur une voie qui en principe n'en a qu'une, ce petit film est un archétype, attribuant à la morte-vivante les caractères de l'exotisme, de la séduction et de la terreur.

Et c'est en Allemagne que Murnau crée le plus célèbre des vampires, Nosferatu, (1922), autre modèle archétypique, hautain, noir

et blanc, tragique, amoureux, auquel des générations de personnages de films seront redevables.

L'Europe, ensuite, a pratiquement négligé le mythe. C'est l'Amérique, à partir des années trente, qui le prend en charge, le travaille et prend largement la tête sur le plan de la quantité.. C'est elle encore qui réveille, par le succès de ses propres productions, les morts vivants assoupis en Europe, on verra plus bas que ce n'est que dans les années soixante, que la Grande-Bretagne, l'Italie, l'Espagne, souvent associées en co-production, se mettent à créer des séries B à morts-vivants, sans jamais toutefois rattraper l'Amérique, mais participant à l'évolution du thème et de sa représentation.

Les morts-vivants des années quatre-vingt forment une population filmique synchrétique où se mêlent intimement la part américaine et la part européenne, et dont les modèles et les sous-marques se renvoient les uns aux autres comme dans les palais de glaces.

Du Monstre à la trilogie de Romero (Night of Living Dead, 1968, Dawn of The Dead, 1977, Day of The Dead, 1985) des séries B mexicaines à la brillante parodie de Polanski (Le Bal des Vampires, 1967) en passant par The Plague of the Zombies (John Gilling, G.-B., 1964) ou Leonor de Juan Bunuel (Fr.-Esp. It., 1974), les morts-vivants ont montré, montrent chaque jour, leur vitalité, leur capacité de renouvellement, et l'insolubilité de la question qu'ils véhiculent.

2. Une identification difficile

Mais qui est-il, ce mort-vivant que je vois au centre de ce palais des glaces, et qui se multiplie dans les miroirs des origines géographiques, littéraires et filmiques? Je les connais depuis longtemps, ces personnages malheureux et destructeurs. Par goût, d'abord, car je suis une de leurs spectatrices assidues depuis trente ans, c'est-à-dire depuis la rencontre opérée grâce aux grisâtres

séries B mexicaines des années cinquante. Par mes recherches, également: en effet, ils m'ont fait signe à deux reprises: une première fois, au cours d'une recherche menée sur la guerre nucléaire, telles que les films la présentent, à travers documentaires et fictions. Une deuxième fois, à la faveur de la recherche menée en ce moment par l'ensemble du séminaire, sur le corps et la maladie. Dans des deux champs, nucléaire et maladie, les morts-vivants apparaissent à l'occasion des mutations attribuées aux radiations atomiques, dans le premier cas, et, dans le second, à l'oeuvre de chirurgiens fous de puissance et de connaissance. A l'intersection de ces deux ensembles, ils se trouvent former un terrain particulier, où confluent la représentation du corps comme espace d'horreur, espace de science et espace de souffrance, mais aussi la peur de la mort, et l'incertitude de l'au-delà. Ce premier ensemble, le corps et la mort, inséparables, se lit à l'évidence.

Par quelles clés peut-on entrer dans ce palais des glaces, pour poser sur le mort-vivant, sans le réduire en poussière sous la lumière trop vive de l'analyse - lumière qui pourrait lui évoquer la lumière du jour qu'il redoute si fort - pour pose sur lui, donc, le filet à papillons du filmologue? Sur ce mort-vivant à la fois résistant, opaque et friable, j'ai essayé deux clés classiques, généralement rassurantes, un sommaire examen linguistique et un échantillonnage statistique.

3. Une histoire de tiret...

"Mort-vivant": en français, la composition formée par la réunion de deux termes autour d'un tiret indique que le terme créé se situe autour d'un point de fuite dessiné par un rapport, généralement un rapport de similitude, et parfois, d'équipotence (ainsi, dans oiseau-mouche, le rapport de similitude est celui de la petitesse). Le tiret de mort-vivant met en relation des termes qui sont précisément sans rapport, même pas celui d'opposition.

D'un côté, **mort**, du verbe mourir, verbe dont le sens est sans appel, et indique l'une des bornes de l'existence: l'expérience du

réel nous enseigne qu'elle n'est franchissable qu'une fois et dans un seul sens.

Puis un tiret.

Puis, de l'autre côté du tiret (et comment, en écrivant ces mots, ne pas évoquer le film Nosferatu, et sa phrase célèbre "Et, de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre"), de l'autre côté du tiret, donc, on trouve **vivant**, le participe du verbe vivre qui s'oppose à mourir dans le sens où c'est **ne plus** vivre, c'est-à-dire une opposition non pas franche, non pas située dans le même temps, mais obtenue par une perte, un passage, un glissement impliquant une succession.

Par ailleurs, les deux verbes, mourir et vivre, sont bien à un même mode, le participe, mais chacun à un temps différent: mort, au passé, marque un état acquis; vivant, présent, une possibilité ouverte d'actions en train de se faire.

Si bien que nous avons, de chaque côté du tiret, le passé et le présent, un état clos, non modifiable, et une évolution en train de se faire. Les deux mots ne sont pas le contraire l'un de l'autre, le rapport d'opposition franche ne tient pas, : à la fois contigus et incompatibles, **mort** et **vivant** sont juxtaposés par un tiret qui pose un rapport impossible. Le tiret forme court-circuit et fait de la notion qu'il contribue à créer, par son rôle de lien, plus qu'une énigme, quelque chose d'impensable. Mettant en contact passé-présent, inertie-action, fini-possible, il dissout les termes en les présentant.

Aussi, loin d'éclairer les morts-vivants, l'anomalie syntaxique du vocable qui les désigne pose le problème d'une non-existence, d'un non-sens, d'un dérapage et d'un glissement comme mode d'être: le terme mort-vivant s'installe là où le système binaire se trouve tout interdit, tout dérangé, et signale seulement une hétérogénéité et une incompatibilité installées dans un corps à l'identité impensable.

Vampires des Carpathes ou des espaces sidéraux, morts réanimés par des savants fous dans les laboratoires médiévaux ou hyperclean, morts de mort violente, à la guerre ou assassinés, momies incas ou égyptiennes, zombies des Caraïbes, tous, après avoir été vivants, après avoir été tués , après avoir été morts, après avoir été enterrés, protégés de bandelettes, congelés dans les morgues, ou entrés en décomposition, tous empruntent le tiret qui sépare **mort** de **vivant** : ils y circulent, selon leurs besoins ou selon ceux de leur maîtres, dans des espaces qui appartiennent aux vivants, ils y marchent, de leur démarche raide, dans une forme d'activité à la fois atténuée, limitée et brutale, réduite à la dévoration, à la succion, à la destruction.

Ainsi, cette mini-approche linguistique a renforcé, plus qu'elle n'a éclairci, le miroitement brouillé de l'identité des morts-vivants.

4. ...et une histoire de chiffres

A travers un échantillon statistique, je voudrais à présent interroger les morts-vivants, non plus sur leur nature, mais sur la part qu'elle doit à la littérature qui les a créés des siècles avant la naissance du cinéma.

Je prends ici une filmographie établie par Pierre Girès dans l'Ecran Fantastique de février 1983, qu'il a consacrées aux films tournés entre 1932 et 1982, dont il a exclu, pour des raisons sur lesquelles il s'explique dans l'article cité, les vampires et les momies. J'ai complété cette liste avec celle des films récents que j'ai eu l'occasion de voir à Paris entre 1983 et 1987. Au total, un échantillon de 133 films. J'indique en annexe , les nationalités auxquels ils appartiennent. Voici le résultat de ce rapport entre le cinéma et la littérature :

- dans les années trente, six scénarios sur dix sont tirés d'ouvrages littéraires, soit près des 2/3
- dans les années quarante, six sur douze, soit la moitié
- dans les années cinquante, trois sur vingt, soit 1/7

- dans les années soixante, un sur vingt cinq
- dans les années soixante-dix, deux sur trente-deux , soit 1/16
- dans les années 80-87, un sur trente-quatre.

Parmi les auteurs adaptés connus, on trouve E. Poe, Ludwig Tieck, G. A. Becquer (tous trois romantiques ou post-romantiques), les autres scénarios sont fournis par des auteurs de la science-fiction contemporaine.

On remarque que la courbe est inverse entre la quantité de films produits et la filiation littéraire. Il y a plus en plus de films mettant en scène des morts-vivants, et de moins en moins d'adaptations. En somme le genre s'autonomise en se créant, et il se constitue à lui-même une sorte de filmothèque de référence , à partir de laquelle les auteurs de films travaillent, et à travers laquelle on peut lire les créations, les déshérences, les persistances.

II. ECRANS

Mais l'exploitation brute d'un tel échantillon n'est capable ni de rendre compte de l'autonomisation du cinéma vis-à-vis de la littérature (c'est-à-dire de poser la question des deux modes d'expression dans leurs relations) , ni de rendre sensible leur communauté dans l'organisation du thème pour en faire un mythe. Il faut entrer à présent au cinéma et jeter un regard sur les films de "morts-vivants" du cinéma parlant, soit cinquante années de production ininterrompue.: ceci permettra de voir comment le cinéma, dans sa spécificité, travaille par rapport aux données de la littérature; son indépendance vis-à-vis de ses modèles littéraires n'est pas aussi grande que ne sembleraient le dire les chiffres que j'ai indiqués plus haut.

En effet, le cinéma a d'abord repris - et l'on verra qu'il continue à exploiter- deux traits qui définissent les morts-vivants littéraires créés par l'héritage légendaire et romantique: le premier d'entre eux concerne le choix des espaces et des temps qui leur sont attribués: les morts-vivants dans ce type de construction, relèvent toujours de l'exotisme, qu'il s'agisse d'un exotisme temporel ou géographique; le second trait concerne l'organisation psychologique qui leur est attribuée et fait d'eux des solitaires.

1. Exotisme et solitude: le modèle à base littéraire

Le mort-vivant fait irruption dans le présent des spectateurs par le biais du présent diégétique, le présent des personnages du récit. Aux yeux de ces derniers, il débarque de deux plages temporelles possibles: les plages du passé et celles du futur.

- soit du passé très récent: ils sont morts à l'ouverture du film et ressuscitent en cours de route; ou bien d'un passé situé hors du temps attribué au récit, mais suffisamment proche des personnages vivants de ce dernier, dans un décalage généralement précisé par une ouverture fréquente dans les films fantastiques, et séparée du reste du récit par un carton du style "vingt ans plus tard".

- soit d'un passé relégué relégué dans la période historique, depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, films à momies, films à vampires, ce qui introduit un élément de film à costumes dans le présent du récit, où les morts-vivants sont ainsi redoublés par l'étrangeté de leur origine temporelle.

Il peut arriver qu'ils surgissent du futur: c'est le cas des zombies de l'espace débarquant de leurs vaisseaux prisonniers de l'espace-temps ou de guerres atomiques qui ravageront/ont ravagé la Terre dans les scénarios de nombreux films d'anticipation.

Mais le film n'est pas toujours délibérément ouvert sous le signe du fantastique, avec les voyages dans le temps passé ou futur: lorsque les morts-vivants d'un scénario appartiennent au présent, ils sont alors rejetés géographiquement vers des îles exotiques (c'est le cas des zombies, des créatures de savants fous

cachés dans des lieux inaccessibles, grottes, souterrains) ou des galaxies données comme plus évoluées que la nôtre.

Ainsi se combinent espace et temps pour situer les morts vivants hors des espaces connus et quotidiens du spectateur américain et européen moyen. Caraïbes, Carpathes, pyramides, vaisseaux spatiaux, un fort coefficient d'étrangeté frappe les espaces où les morts -vivants se tapissent, surgissent, guettent, arrivent, se présentent. Ils sont ailleurs, ils sont l'ailleurs.

A cet exotisme temporel et géographique, se joint la solitude: autonomes (cas des vampires), ou dirigés par des forces supérieures, d'origine magique, divine, infernale ou scientifique (cas des zombies, momies, créatures réanimées en laboratoire), les morts-vivants agissent seuls ou en très petits groupes, qui se trouvent alors constitués par leurs familles ou leurs compagnons de laboratoire. Les relations qu'ils entretiennent avec leur maître quand ils en ont un, et avec leurs victimes qu'ils ont dans tous les cas sont toujours fortement individualisées, sur le modèle de la créature de Frankenstein ou celui de Nosferatu: ces relations sont toujours colorées de sentiments, soumission, haine, puis révolte, dans le cas des morts-vivants téléguidés par la magie ou la science; vengeance, amour, les morts-vivants filmiques dérivés du modèle littéraire romantique agissent en fait comme les vivants qu'ils côtoient et dont ils forment des variantes malheureuses.

Les vampires notamment, tentent toujours de faire à leur victime le coup de la séduction dans une relation amoureuse explicitée à l'image, où les scènes d'amour se confondent avec les scènes de mort.

Toutes ces relations affectives débouchent sur la destruction d'individu à individu, celle du mort-vivant signant la fin du film, juste précède ou suivie de celle de son maître, s'il en a un, et de quelques victimes faiblement individualisées: le héros vivant, qui lutte contre le mort-vivant (et son maître) lui, est préservé.

Ainsi, dépassant la sécheresse statistique, finalement trompeuse, sur la mince incidence de la littérature fantastique sur le cinéma, on voit apparaître, par l'étude du personnage, leur champ commun: l'un et l'autre partagent et entretiennent ce lot de personnages exotiques, étranges et étrangers, solitaires, attirés et repoussés par les vivants du scénario ou de la nouvelle, du conte et du roman, et repoussés loin du monde du lecteur ou du spectateur. Toute une gamme de films, des origines à nos jours, adoptent ces espaces hors-circuit, avec lesquels le branchement se produit par la faute d'un vivant: un vivant trop curieux que le goût du savoir (par exemple, les archéologues face aux momies qu'ils dérangent), la recherche de solutions scientifiques pour contrer la maladie et la mort (cas des savants) ou le règlement d'affaires de famille et d'héritage, poussent hors de chez lui, hors des chemins battus, "de l'autre côté du pont".

Ouvert chronologiquement par la littérature, richement entretenu par le cinéma, sur un mode pratiquement sans partage jusque vers les années soixante, le monde de ce type de films morts-vivants est un monde binaire: les morts -vivants, a-sociaux et ailleurs, ne sortent de cet ailleurs que sur provocation, parce qu'on vient les éveiller, les exciter, leur rappeler le monde des vivants.

Ce couple, exotisme/solitude, subsiste toujours, il permet toujours de créer de nombreux films, mais depuis les années soixante, il entre en concurrence avec un nouveau modèle, une nouvelle configuration, et qui nous intéresse d'autant plus qu'il est une création purement cinématographique.

2. Les années soixante: "Home, sweet Home" ou l'apparition d'un nouveau couple, familiarité/multitude.

Pendant la décade, on remarque l'altération du couple exotisme/solitude, qui s'opère par la disparition de l'un ou l'autre terme, ou des deux à la fois: à l'exotisme se substitue l'emploi d'espaces quotidiens, familiers pour le spectateur, et la solitude du

mort-vivant "vieux style", ou style romantique littéraire, se voit remplacée par sa multiplication, par son apparition en hordes.

Conjointement, en raison même de cette altération ou de cette disparition du couple exotisme/solitude, par le rejet de ces deux éléments traditionnels qui portaient en eux leurs traditions de tournage et de montage, les films se modifient de façon sensible, à tous les niveaux de leur organisation: choix et traitement des espaces, traitement des corps des vivants et des morts-vivants, relations des personnages entre eux. Le tout entraîne à terme une modification des relations des films avec leurs spectateurs, c'est-à-dire une modification du mythe construit autour de ce thème. Seul, le traitement du temps demeure identique dans l'ensemble des films, prédominance des scènes nocturnes, brouillage systématique des repères calendaires ou horaires: cette permanence de la représentation du temps assure une unité de pure surface à des films en fait fort différents, ouvrant sur des modifications de l'imaginaire social.

Que se passe-t-il donc dans les années soixante? Deux faits, peut-être sans rapport, sinon de contiguïté dans le temps, entrent en action pour créer et diffuser un nouveau modèle, familiarité/multitude, opposé terme à terme avec le précédent: et entraînant de profondes innovations dans le tournage et bientôt des modifications dans le goût du public et donc dans les projets des productions.

Le premier fait est le succès, aux yeux du public, d'un film américain de George Romero, La Nuit des morts-vivants, en 1968. Ce film, en noir et blanc, rompant avec la tradition de la couleur pour le fantastique, implantée depuis plus de dix ans, situe son action en plein coeur d'une campagne ordinaire des Etats-Unis, dans un état de la côte Est, une route, un petit cimetière, une maison située non loin du cimetière. Pas d'exotisme de décor, bien au contraire. Un jeune couple vient visiter la tombe de l'un de leurs parents. Les morts-vivants non seulement sortent en masse incontrôlable des tombes

banales de ce petit cimetière lui-même si banal, mais encore ils se voient dotés, par Romero, d'une capacité largement exploitée de multiplication (à commencer par lui-même dans les "suites" qu'il a données à son film en 1977 et en 1985): ils deviennent contagieux et font de chaque vivant un mort-vivant en puissance: en effet, chaque vivant est attaqué et "entamé" par les morts-vivants qui sont tous cannibales, et, à partir de ce contact, devenu mort-vivant à son tour, l'ancien vivant "touché" rejoint la horde grossissante des morts-vivants à l'affût de tout humain vivant ce qui donne à la destruction une allure d'épidémie et une croissance arithmétique.

En fait, Romero n'a pas innové: avant lui les séries B mexicaines multipliaient les effets de morts-vivants en noir et blanc sortant de leurs tombes. Et en 1964, en Grande-Bretagne, John Gilling avait situé son film, The Plague of the Zombies, dans un village de Cornouailles, aux apparences d'abord rassurantes.

Mais le savoir-faire du réalisateur, son sens du drame, le retour insolite à l'esthétique d'un noir et blanc à la fois intense et soigné, la concentration des effets d'attente et de suspense, l'utilisation de ressorts dramatiques familiaux rarement employés (par exemple l'épisode de la fillette dévorant sa mère) se sont joints pour séduire la critique et le public. Cette conjonction a permis au film de Romero de franchir les barrières de la distribution assez fermée des séries B, de passer l'Atlantique dans les réseaux de salles européennes de haut niveau, et, ce faisant de susciter des imitations dans les nouvelles co-productions européennes, qui se mettaient en place.

Le deuxième fait, est donc, dans une proportion non négligeable, la réapparition du mort-vivant dans la production européenne, tout en restant une des clés de la production fantastique ou d'épouvante dans les compagnies américaines. Dès cette décade 60-69, les films européens se montent à 9, pour 15 films produits en Amérique (U.S.A. et Mexique) selon la statistique de Pierre Girès.

Redondance due au hasard? En tous cas, vu de l'Europe, le retour at home du thème des morts-vivants se joue en même temps sur

deux plans complètement distincts: sur le plan du scénario, où le **home**, précisément est ouvert aux invasions de personnages jusque là traités dans le mode exotique; et sur le plan de l'industrie, où les productions européennes récupèrent le matériau d'un questionnement sur la mort.

Les salles européennes, que le système de distribution et la censure exercée sur les films d'épouvante privait de la plupart de séries B américaines à morts-vivants,-et à plus forte raison des produits mexicains-s'ouvrent à l'inquiétude de la question posée et incarnée par les morts-vivants au moment de la déformation du mythe, au moment où, de transposition filmée d'un modèle littéraire, le personnage devient une création filmique autonome, libérée du modèle romantique.

En 1967, Polanski réalise Le Bal des Vampires qui est une superbe parodie des films du vieux style: il ne peut être parodie et ne peut être perçu comme tel par le public, que parce que le mythe est en train de se transformer et que, par conséquent, sa forme ancienne, jusqu'alors largement dominante, supporte cette "mise en boîte": les éléments exotisme solitude ont acquis une valeur d'archétype à force d'être utilisés.

Des innovations de Romero, les co-productions européennes ont dès lors, fait un grand usage, tout comme les productions américaines: la banalisation des espaces choisis pour lieu du récit, la contagiosité des morts-vivants en masse, qui fait de ceux-ci des bandes anonymes au lieu d'individus pourvus d'une histoire personnelle, se prêtent à de nombreuses utilisations.

En effet, les quatre termes désormais posés, **exotisme**, **familiarité des lieux**, **solitude**, **multitude**, se combinent entre eux, au choix du scénariste: exotisme/solitude, lieux familiers/solitude, lieux familiers/hordes, exotisme/horde, les films se disposent selon ces quatre combinaisons en d'infinies variantes, selon les proportions choisies par les réalisateurs, dans

le dosage des termes. Ainsi, Le Mort-Vivant, de Bob Clarke (USA 1972) choisit pour cadre une petite ville banale de l'Est américain pour y introduire un mort-vivant solitaire, un soldat tué au Vietnam qui revient dans sa ville natale pour venger la mort d'un autre de ses camarades et régler ainsi les comptes de la jeunesse américaine face à la société qui les a envoyés se faire tuer sur le front. Au contraire, L'Emprise des Ténèbres (Wes Craven, USA, 1987) utilise la valeur classique du cadre exotique, dans une histoire parfaitement contemporaine d'affaire politique réglée par un zombie utilisé par le chef corrompu de la police.

3. Un nouveau traitement de l'espace

Les films ouvrent donc désormais aux morts-vivants toutes les possibilités d'espaces. La majorité se situe dans la nouvelle valeur, celle du familier: les villes (ex. Kansas City dans Le Retour des Morts-vivants), la maison louée par les vacances (ex. d'Evil Dead), maisons de banlieue (Le Mort-vivant) riches appartements new-yorkais, comme dans Les Prédateurs, villages comme dans Les Enfants de Salem. Ces lieux, où le spectateur va et vient chaque jour, et dont il voit chaque jour, dès qu'il sort du cinéma, la rassurante organisation, voici que les films les lui présentent comme ouverts aux morts-vivants. Ceux-ci, sur l'écran, les investissent, et, à la fois, les paralysent et les dispersent.

La paralysie est causée par l'occupation des rues et des espaces publics par les morts-vivants; on sait que la rue est l'espace-clé de la ville, l'espace qui la définit et la justifie. En occupant les rues, que les habitants abandonnent pour se réfugier dans les immeubles et les maisons, les morts-vivants transforment ces lieux clos et réputés sûrs en autant de pièges. Dans le même temps, les rues occupées ne sont plus utilisables pour le réseau de secours officiels, police, pompiers, armée, qui sont autant de victimes potentielles, donc de morts-vivants potentiels. La paralysie gagne les axes de circulation, la maison ne résiste pas mieux, ni le lieu de travail ou le supermarché qui ont pu servir de refuge. Parfois, d'ailleurs, cette maison qui devrait être rassurante, les morts-

vivants l'ont investie avant le début de l'histoire (ainsi dans Evil Dead où la maison est hantée, non pas de fantômes, mais de morts-vivants tapis attendant un signal pour entrer en action et en vue). les valeurs rassurantes du "home" sont donc pourries. Si les morts-vivants sont d'abord laissés à l'extérieur, la maison ne leur résiste pas longtemps: les fenêtres et les portes, que les vivants bloqués ont d'abord clouées de planches comme à l'approche d'un cyclone, cèdent, se fendent et se défont.

L'opposition intérieur/extérieur, circulation/point fixe, est comme décomposée et dissoute à l'image même, par le traitement filmique: la circulation des personnages, qui assure la présentation en volume imaginaire des lieux filmés, se fait dans un abandon des plans d'ensemble (réservés aux effets de hordes de morts-vivants), et dans un glissement vertigineux de plans rapprochés; on note aussi l'emploi fréquent de gros plans fixes, dont l'utilisation bouche l'horizon, accentue les aspects de piège et l'ensemble de ces types de plans détruit la perception rassurante de la maison ou de la rue comme un tout structuré. Suivis de pièce en pièce, d'étage en étage, de perron en jardin, les personnages ne peuvent plus être saisis dans un espace organisé: l'emploi du grand angle, les zooms, aplatissent et déforment les distances et les points de reconnaissance, et les personnages sont placés dans une perpétuelle hésitation entre la clôture paralysante et la dispersion hallucinée.

Le spectateur est pareillement immobilisé et sollicité par cette perte de ses perceptions habituelles et donc cette perte de sens: les plans du film ne lui permettent pas de construire dans son imaginaire les lieux où les événements paraissent sauter à la figure ou se diluer. Les catégories du haut/bas, dehors/dedans, fermé/ouvert **ne valent plus**, elles sont remplacées par un indéfinissable, une déconstruction.

Cette décomposition de l'espace se trouve renforcée par la gestuelle et les actions des personnages. La paralysie et la dispersion des lieux est comme redoublée par celle des corps des

vivants en proie à la peur. La caméra les fixe, bloqués dans les gros plans qui obstruent les perspectives de fuite et les annulent ou bien elle les poursuit, oscillante, dans une course affolée jusqu'à la chute qui les met à la merci de leurs poursuivants (dont nous avons, d'ailleurs, momentanément pris la place en tant qu'oeil de la caméra).

La composition spatiale des plans se fait par un jeu de contrepoint (personnages gesticulant pris en plans fixes) ou de redondance (personnages affolés suivis par des plongées, des contreplongées, des effets de travellings ou de zooms).

Le rythme donné par le montage joue sur le chaotique que forment les plages alternées, celles où domine la paralysie, et celles où dominent la dispersion. Il joue aussi sur l'alternance d'agressions visibles et d'attentes d'agressions, au niveau du récit et au niveau visuel.

L'espace quotidien n'est donc investi et mis en scène que pour être désarticulé et cependant reconnaissable: les objets familiers, pendules, réfrigérateurs, voitures, feux rouges, perdent leur utilisation avec leur sens, guettés par l'invasion, la destruction ou participant eux-mêmes directement à l'agression des vivants, dans la désorganisation générale.

4. L'espace des corps

La désarticulation du monde familier se retrouve dans la présentation des corps, qui fait des films récents de morts-vivants non plus des films fantastiques mais des films d'horreur.

Les morts-vivants ont besoin de vivant, d'organique, de sang, de chair, de cerveau, pour se maintenir en activité. Ils sont donc tueurs en raison de cette faim inextinguible qui est leur mode d'être. Ceci de tous temps, dans tous les récits ou films, il suffit de penser aux vampires romantiques consommant leur dose, amoureuse, de sang. Mais en multipliant les morts-vivants, le nouveau modèle, avec ses hordes, multiplie les images de dévoration: cette

multiplication, en nombre, du cannibalisme et la constante amélioration des effets spéciaux transforment violemment les séquences d'attaque: le corps des morts-vivants et celui des vivants envahit l'écran et nos imaginaires, déborde de partout, dans une double thématique de la **décomposition et du démembrement**

- décomposition: les morts-vivants ne sont pas ressuscités mais simplement éveillés, la force qui les réanime les remet en service dans la phase de décomposition où elle les surprend, corps à demi-dévorés par les vers, aux membres déjà disparus ou à moitié défaits et effilochés, visage verdâtre ou parcheminé, orbites vides, etc. Ils sont à la fois totalement fragiles, et tombent sous les coups en autant de pièces anatomiques en miettes; mais ils sont aussi totalement animés, ce qui donne à leurs débris, lorsque ceux-ci se séparent, l'autonomie du vivant, des têtes se promènent seules en criant leur désespoir d'être mortes, des mains coupées saisissent des jambes ou des bras des vivants qui passent à leur portée.

- démembrement: attrapés par les morts-vivants ou par leurs morceaux, les vivants sont tiraillés, dépecés, dans un débordement de couleurs, crânes brisés comme des noix, viscères arrachées, dans une autopsie folle et jamais lassée, dans une violence parfois peu soutenable et souvent merveilleusement colorée.

Enfin, certains films accordent aux morts-vivants une faculté de régénération provisoire et à éclipses (p.ex. Evil Dead I et II): l'alternance d'un même corps décomposé ou démembré, reprend un instant son aspect jeune et séduisant pour retomber ensuite dans une autre phase de décomposition, concentrant en un seul espace - le corps - le mouvement d'accordéon du temps et de l'apparence.

Ainsi, dans l'espace du corps, le binaire ne joue plus, pas plus que dans l'espace qui le contient: il n'y a plus ni dehors ni dedans, ni la peau ni le squelette n'assurent leur rôle de clôture et de maintien, le corps est offert et travaillé sans fin, tour à tour détruit, destructible, indestructible, vivant, corrompu, mort, et à nouveau vivant etc.

5. Un espace social détruit

La faim qui commande les mouvements des morts-vivants, et la peur panique qui régit les vivants sont démultipliées à l'infini par la contagiosité; une apparente opposition se crée dans l'espace dérégulé: un groupe d'affamés contre un groupe de proies. Mais on ne peut pas lire ces groupes comme de réelles figures d'affrontement social, où l'on pourrait accrocher des étiquettes de violent contre non-violent, de nantis contre pauvres, dans l'incapacité où l'on se trouve de voir la frontière de la violence: qui est violent? le mort-vivant affamé et attaquant, ou le vivant qui essaie de massacrer les morts-vivants? Et qui est nanti? Celui qui possède la vie ou celui qui possède une force inextinguible? L'opposition est toujours fluctuante et mouvante: les vivants finissent toujours par rejoindre de force les morts vivants, en étant massacrés et dévorés et deviennent à leur tour à leur tour, des morts- vivants cannibales. La plupart des scénarios laissent le système de protection des vivants (armée, police, héros) triompher brutalement, dans les dernières minutes du film, on largue une bombe atomique (Le Retour des morts-vivants) on électrocute (Le Retour II) mais certains poussent la logique de la dévoration jusqu'au bout comme dans Hell Raiser. La mort et la destruction sont de tous les côtés.

Ni bon, ni mauvais, ni vainqueurs, ni vaincus; il est difficile, alors, de considérer les films à morts-vivants comme des moyens de penser l'espace social, si ce n'est pour le détruire à son tour, comme il détruit l'espace des corps, ou pour le tordre, comme il tord l'espace diégétique.

III. LES PROBLEMES D'UN MYTHE EN EVOLUTION

Quoi qu'il en soit, la fin n'est jamais la fin, les films de morts-vivants déconstruisent même le traditionnel The End: les arrêts sur image, ou les menaces suggérées dans la bande son, permettent, plus qu'à tout autre genre, de constituer des suites, ce qui est dans la logique même du mort-vivant. En témoignent les Vendredi 13 qui, en 1988, en sont au 7^e épisode, ou les nombreuses suites données par Romero ou d'autres réalisateurs à La Nuit des morts-vivants. Les morts-vivants s'éclipsent momentanément, ils rentrent dans les cartons des réalisateurs, dans les imaginaires des spectateurs, mais jamais ils ne disparaissent, jamais ils ne sont exterminés. Avec eux, la mort n'est que provisoire. Le récit, comme les questions qu'il pose à travers sa mise en scène, est en "animation suspendue", comme disent les zombies d'un film récent, Lifeforce, et la réponse reste aussi en animation suspendue, en quête, à la manière des morts-vivants, d'un comblement de cette faim de savoir sur la vie et la mort, qui permettrait peut-être de comprendre et d'éclairer l'une par l'autre: or, de la mort, nous restons désespérément ignorants. Mais, en permettant de penser, sans la résoudre, la question de la vie et de la mort dans leur rapport, les récits de morts-vivants permettent de penser une série d'autres problèmes non moins difficiles. Je veux parler de la problématisation de l'autre et du même, que chacun affronte dès l'instant où il reçoit, justement, la vie.

1. Le système **exotisme solitude**, dans toute sa pureté, relève de la problématisation de l'autre. Ce que ces films racontent, inlassablement, comme avant eux le faisaient les récits écrits, c'est la fascination, le désir et de danger de la rencontre avec l'autre et avec l'ailleurs, jusqu'à la Connaissance, la Rencontre avec l'Autre absolu, la Mort, ici relayée par les morts. La Mort avec sa certitude refusée, ses incertitudes à la fois réclamées et refusées. L'ambivalence de la demande crée à la fois l'impossibilité de la réponse, (on a beau réfléchir et mettre en scène le problème, on n'en sait jamais plus et les films s'accumulent), mais aussi l'ambiguïté

du moyen choisi, c'est-à-dire ce non-sens qu'est un personnage de mort-vivant.

Ce questionnement sur l'insoluble provoque la mise en scène, le face-à-face, adouci et supporté parce que déporté en un lieu étranger, parqué dans un écran où les personnages imaginés et imagés s'affrontent: les uns, les morts-vivants, relèvent de l'étrange et figurent l'incertitude majeure; les autres, les vivants, sont les délégués de notre curiosité et de notre désir de savoir. Entre ces deux types de personnages, le désir circule dans les deux sens, désir de savoir pour le vivant, désir de vivre pour le mort-vivant (ce qui supposerait l'abandon impossible de son statut indéfinissable).

La force du désir et le point aveuglant de son questionnement ne sont pas seulement adoucis par la déportation dans un exotisme temporel ou géographique. les scénarios ne donnent pas le désir nu, brut, ils l'habillent, le revêtent, le travestissent, le portent, par des sentiments d'amour, de haine, de vengeance, et ces sentiments sont les mobiles des morts-vivants du modèle exotisme/solitude, ils sont les mobiles de leurs maîtres, ou de leurs victimes; étiquetables, repérables, - et peu importe qu'ils soient touchants ou condamnables - ils appartiennent à l'étage de notre psychisme relativement balisé, et, sinon maîtrisable, du moins observable et analysable.

2. Face à cette fascination de l'Autre, y compris dans ce qu'elle a de mortel, les films construits sur le modèle relativement récent, **familiarité/multitude**, ne semblent mettre en scène la fascination du Même. L'"inquiétante étrangeté" que les procédés filmiques utilisent pour déformer et, ce faisant, priver de leur sens, les espaces urbains et campagnards, et pour faire de l'espace des corps des espaces d'horreur hyperboliques, ne les empêche pourtant pas d'être les nôtres. Ce sont **nos** corps, **nos** espaces qu'attaquent pour les ravager, des cadavres réanimés qui sont aussi ceux de nos proches, et au cours du film, les nôtres. Le désir ne

circule plus ici travesti en sentiments, mais sous sa forme absolue, de faim insatiable, dans sa forme archaïque.

De l'étage des sentiments, en effet, les mobiles (et la mobilité) des morts-vivants, sont descendus dans leur présentation à l'étage des pulsions, à l'étage de ce qui ne s'exprime pas en mots, en phrases, à l'étage de ce qui reste tapi, prêt à bondir au moindre claquement de doigt d'une énergie extérieure (nucléaire, chimique, magique), ou intérieure sous sa forme première. Désir aveugle, brut, inassouvissable, formulé dans sa seule oralité poussée à son comble du cannibalisme et de la dévoration.

Ces films récents disent de drôles de choses sur la relation à l'autre, aplatie dans un narcissisme cannibale, où la sexualité n'a plus cours, où la parole est réduite à des cris de peur ou à l'expression brute de la faim: "Brain, Brain", crient les morts-vivants dans Le Retour des morts-vivants, réclamant pour survivre la part la plus spécifique de l'espèce humaine- le cerveau- . Il s'agit moins de plaisir à manger des cerveaux vivants que de recherche pour effacer "la douleur d'être mort": dans cette expression, on note cet étonnant raccourci qui fait de la mort la cause de la douleur et la cause du désir, le désir comme douleur, et le désir comme mort et comme non-mort.

Dans le récent modèle des films, le discours sur la mort et le désir s'est donc beaucoup dramatisé, il est construit dans une perspective bien plus sombre, bien plus violente et sans recours que la version romantique, exotique et solitaire du mort-vivant des cinquante premières années du cinéma.

3. Enfin, par ces récits chaotiques et suicidaires, où monte le piège du même, il est possible que soit médiatisée la tentation de l'individu de mettre en question, la participation à notre type de système social occidental. En faisant de notre cadre urbanisé, régi par la logique binaire, le théâtre d'un chaos où cette logique n'a plus d'efficacité, où les catégories qui y sont attachées sont

bouleversées et affolées, les films tombent dans un autre piège d'ambivalence, mettent en scène à la fois la nécessité de cette logique pleine de sécurité, et son refus, ils présentent à la fois le mode de vie qui en découle et le refus de ce mode de vie, dans une incapacité de choix qui est proprement folle. En faisant du cannibalisme la seule source d'énergie, en donnant provisoirement la victoire aux pulsions, mais en rendant à la dernière seconde le pouvoir aux réseaux répressifs de l'armée et de la police, pour les réduire à nouveau à l'impuissance dans le film-récit suivant, le cinéma étale, dilue, comme une absence de sens, une incapacité à poser les questions, une absurdité en forme de balancier.

A ce prince de vingt ans pour qui, voici quelques siècles la question était TO BE OR NOT TO BE?, les films à morts-vivants donnent deux réponses: à la fois, ils mettent en scène un To be and not to be ou plutôt un To be - not to be et à la fois ils déconstruisent la scène pour dire que la question n'a aucun sens. Mais ils posent inlassablement ces deux incompatibilités, traduisant par leur entêtement et leur bégaiement, la faim et le désir de l'humanité.

Hélène Puiseux
octobre 1989

Liste des films cités

- Le Monstre, Méliès, France, 1903
- Nosferatu, Murnau, All. 1922
- Le Bal des vampires, Polanski, USA, 1967
- Leonor, Juan Buñuel, Fr-Esp., 1974
- The Plague of the Zombies, John Gilling, G.B. 1964
- Le Jour des morts-vivants (Day of the Dead), G. Romero, USA, 1985
- Le Mort-vivant (Dead of Night), Bob Clarke, USA, 1972
- L'Emprise des Ténèbres, Wes Craven, USA, 1987
- Les Enfants de Salem, Larry Cohen, USA, 1987

Evil Dead, I et Evil Dead II, Samuel Raimi, USA, 1982 et 1985

Hell Raiser (Le Pacte), Clive , USA, 1987

Lifeforce Tobe Hooper, USA, 1985

La Nuit des morts-vivants (Night of the Living Dead), Romero, USA, 1964

Return of the Living Dead I (Le Retour des morts-vivants I) D.O'Bannon, USA ,1984

Return of the Living Dead II (Le Retour des morts-vivants II) Ken Wiederhorn, USA, 1987

Vendredi 13 (Friday the 13 th), 7e épisode, John Carl Buechler, USA, 1988

TABLE DES MATIERES DU N° 9

<u>Dis-moi où tu es et je te dirai qui tu es ?</u>	
par Hélène Puiseux.....	1
<u>"Infidèlement vôtre"</u>	
par Grégoire Halbout.....	11
<u>Lieux de passage, le transfert extraterrestre à l'écran</u>	
par Jacky Borner.....	21
<u>E.T. est passé par ici, il repassera par au delà</u>	
par Marc-François Deligne.....	42
<u>"Voyage Fantastique"</u>	
par Antonio Almeida Rodrigues.....	53
<u>To be or not to be</u>	
par Hélène Puiseux.....	60
<u>Le labyrinthe des passions</u>	
par Marc Godin.....	83