

Année
Européenne
du Cinéma et
de la Télévision

European
Cinema and
Television Year



...uro Clerici
...rmined by re
...neously think
Ettore Lojaco
...er age of th
Hubert Dethier
...d to abuse h
Silvain Keuleers
...fascist polic
Daniël Biltreyst
...eymoon in
Willem Elias
...repare the e
Sandra Schillemans (eds.)

CINEMA & LITERATURE

...not a being
...nd recollections, he
...he has killed at the
...a chauffeur who
...n his wedding day.
...ers to pay for his
...If he accepts, he ha
...ion of Prof. Quadri

VUBPRESS

Hélène Puiseux

Espaces, temps et perspectives filmiques
du mythe des morts-vivants

1. Travaux d'approche

1.1. Un palais des glaces pour un mythe émigré

D'entrée de jeu, une précision: au service de ce colloque sur les mythes européens, je mobilise aussi bien la production américaine de films mettant en scène des morts-vivants, que la production européenne.

D'abord en raison de l'évidente filiation qui lie l'Amérique à l'Europe, sur le plan de la population, et donc des traditions, des mythes et des modes de pensée. Au XIX^e siècle, l'Europe a laissé émigrer ceux qui ne trouvaient plus de place sur son sol, et les légendes semblent avoir suivi, s'être dédoublées, exilées: les vampires, les savants-fous et 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.

Sur le plan chronologique et sur le plan de la notoriété, l'Europe occupe, au temps du cinéma muet, une position forte: le premier réalisateur à mettre en scène un mort-vivant est sans

doute Georges Méliès; dans un film de 2'30", *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 antique, puis de façon tangible, en chair et en os, et enfin de redevenir un squelette. Modèle de temps affolé, de circulation à double sens sur une voie qui, en principe, n'en a qu'une, ce petit film a valeur de modèle, faisant d'une morte-vivante un personnage exotique, séduisant et terrifiant. Et c'est en Allemagne que Murnau crée le plus célèbre des vampires, *Nosferatu* (1922), autre modèle, hautain, noir et blanc, tragique, amoureux, dont des généalogies de personnages de films seront redevables.

Mais l'Europe a ensuite négligé le mythe. C'est l'Amérique, à partir des années trente, qui le travaille et prend largement la tête sur le plan 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 pour morts-vivants, sans toutefois jamais rattraper l'Amérique, mais en participant à l'évolution du mythe.

Les morts-vivants des années quatre-vingt forment une population filmique syncrétique où il est hors de question de démêler 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 des glaces. On risquerait de casser l'ensemble, à vouloir le démonter et rendre à César ce qui n'est plus ou pas uniquement à César.

Du *Monstre* de Méliès à la trilogie de Romero (*Night of the Living Dead*, 1968, *Dawn of the Living Dead*, 1977, *Day of the Living 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* de John Gilling (Grande-Bretagne, 1964) ou *Leonor* de Juan Buñuel (France-Espagne-Italie, 1974), l'alliance de l'Europe et de l'Amérique, si intime qu'elle en est indivisible, assure au mythe des morts-vivants son existence et sa vitalité, lisible à travers ses capacités d'évolution.

1.2. Une identification difficile

Mais qui est-il, ce 'mort-vivant' que je vois au centre de ce palais

des glaces, qui se multiplie dans les miroirs de ses origines géographiques, littéraires et filmiques.

Je croyais les connaître assez bien, ces personnages malheureux et destructeurs. Par goût, d'abord, car je suis une de leurs spectatrices assidues depuis trente ans, depuis la rencontre opérée par les grisâtres séries B mexicaines des années cinquante. Par mon travail, également: en effet, ils m'ont fait signe à deux reprises: une première fois, au cours d'une recherche menée sur la guerre nucléaire, réelle ou imaginaire, telle que les films la présentent. Une deuxième fois, dans une recherche en cours, sur la configuration malade-maladie-médecin. Ils apparaissent, à la faveur de mutations attribuées aux radiations atomiques dans le premier des cas, dans le second, comme l'œuvre 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, la peur de la mort et l'incertitude de l'au-delà, ceci dans une proportion aussi indécidable que le dosage Amérique-Europe qui préside à leur existence filmique. Ce premier exemple, le corps et la mort, se lit à l'évidence. On essaiera de dégager ce que, derrière ce premier écran, le mythe tente de problématiser, sinon de résoudre.

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 susceptible de lui évoquer la lumière du jour qu'il redoute si fort, pour poser sur lui, donc, le filet à papillon du filmologue? J'ai essayé, sur ce mort-vivant à la fois résistant et friable, deux clés classiques, généralement rassurantes, un sommaire examen linguistique et un échantillonnage statistique.

1.3. 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 au 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 la petitesse). Le tiret de mort-vivant met en rapport des termes qui n'ont pas de rapport, pas même celui de l'opposition. D'un côté, du verbe

«mourir», verbe dont le sens est sans appel, et qui indique une des bornes de l'existence et dont l'expérience du réel enseigne qu'elle n'est franchissable qu'une fois et dans un seul sens. Puis, un tiret, marquant le rapport. Puis, de l'autre côté du tiret («et de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre», *Nosferatu*), le participe du verbe «vivre», qui s'oppose à «mourir» dans le sens ou mourir c'est ne «plus» vivre, une opposition non pas franche, mais biaisée par une succession de temps, une perte.

Par ailleurs les deux verbes «mourir» et «vivre» sont à des temps différents du mode participe; «mort», passé, marque un état acquis. «Vivant», une possibilité ouverte d'actions. 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 ne tient pas, simplement mort «n'est pas» vivant, le passé «n'est pas» le présent. A la fois contigus et incompatibles, «mort» et «vivant» sont reliés par un tiret qui pose un rapport nul, de non-compatibilité, voire de non-coexistence possible. Le tiret forme court-circuit et fait de la notion qu'il contribue à créer plus qu'une énigme, quelque chose d'impensable. Mettant en contact passé-présent, inertie-action, fini-possible, il dissout tous les termes.

Ainsi, loin d'éclairer l'identité des morts-vivants, installés là où le binaire se trouve tout interdit, l'anomalie syntaxique du vocable qui les désigne, à travers ces personnages composites et proliférants, qui unissent en eux l'hétérogène l'incompatible, pose le problème d'une non-existence, d'un non-sens, d'un dérapage et d'un glissement comme mode d'être. Vampires des Carpathes ou des espaces sidéraux, morts réanimés par les savants fous dans des 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 et après être morts et avoir été morts, après avoir été enterrés, protégés de bandelettes, congelés dans des morgues, ou entrés en décomposition, tous empruntent le tiret qui sépare «mort» de «vivant»; ils y circulent, selon leurs besoins ou ceux de leurs maîtres, dans des espaces qui appartiennent aux vivants, ils y marchent, de leur démarche raide, dans une forme d'activité à la fois atténuée et brutale, réduite à la dévoration, à la succion, à la destruction.

Ainsi, cette approche linguistique, fort sommaire, a renforcé, plus qu'elle n'a éclairci, le miroitement brouillé des morts-vivants.

1.4. 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, chronologiquement, créés, des siècles avant la naissance du cinéma

Je prends ici une filmographie établie par Pierre Girès dans *L'Ecran Fantastique* (février 1983) qu'il a consacrée aux films tournés entre 1932 et 1982 et 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 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. Pierre Girès a eu soin d'indiquer les sources des scénarios, originaux ou tirés d'œuvres littéraires.

Voici le résultat:

- dans les années quarante, 6 sur 12, soit la moitié;
- dans les années cinquante, 3 sur 20, soit 1/7e;
- dans les années soixante, 1 sur 25, soit 1/25e;
- dans les années soixante-dix, 2 sur 32, soit 1/16e;
- dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-sept, 1 sur 34, soit 1/34e.

Parmi les auteurs adaptés connus, on trouve Edgar Poe, Ludwig Yieck, Gustavo Adolfo Bécquer (romantiques et post-romantiques), les autres proviennent du répertoire 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 de plus en plus de films de 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 (pour ou contre), et à travers laquelle on peut lire les créations, les déshérences, les persistances.

2. 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, ni de rendre sensible la communauté de ces deux modes d'expression dans l'organisation du mythe. Il faut entrer à présent au cinéma et jeter un regard sur les films de cinquante années de morts-vivants «parlants»: l'indépendance du cinéma par rapport aux sources et aux modèles littéraires n'est pas aussi nette que ne le disent les chiffres relatifs aux adaptations.

En effet, sous la brillance des différences, le cinéma met en scène, sans les modifier, deux traits pris à l'héritage légendaire et romantique, utilisant les morts-vivants pour penser l'autre et l'ailleurs. L'un est relatif aux choix des espaces et des temps du récit, je veux parler de l'exotisme — temporel ou géographique où se trouve situé le mort-vivant. L'autre est relatif à l'organisation psychosociologique qui lui est attribuée: la solitude.

2.1. *Exotisme/solitude: un modèle à base littéraire*

Le mort-vivant trouve notre présent le temps du récit ou film: mort, il ne peut venir que du passé.

- Un passé relégué dans l'Antiquité historique, dans le cas des films à momies.
- Un flou plus récent, XVIIe-XVIIIe siècle, avec châteaux et costumes, dans le cas des films de vampires.

A moins qu'il ne surgisse du futur: c'est le cas des morts-vivants ressuscités par des guerres atomiques des prochains millénaires ou zombies de l'espace débarquant de leurs vaisseaux.

Si le scénario le situe dans notre présent, il est alors rejeté géographiquement vers les îles exotiques (zombies, créatures de savants-fous cachés dans des lieux inaccessibles), ou des galaxies prétendues plus évoluées que la nôtre. Dans tous les cas, ils sont hors des espaces connus et quotidiens du spectateur américain ou européen moyen. Caraïbes, Carpathes, pyramides, vaisseaux spatiaux, un fort coefficient d'étrangeté frappe les espaces où les morts-vivants surgissent et circulent. Ils sont ailleurs, ils sont l'ailleurs.

Autonomes (cas des vampires) ou dirigés par des forces

supérieures, d'origine magique, divine, infernale, ou scientifique (cas des zombies, momies et créatures réanimées), les morts-vivants agissent seuls ou en très petits groupes, constitués par leur famille ou leur compagnon 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 de Nosferatu) et dotées de sentiments, soumission, haine puis révolte pour les morts-vivants téléguidés par la magie ou la science, vengeance ou amour pour les autres. Les vampires, notamment, tentent toujours de faire à leurs victimes 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 (de *Nosferatu* aux *Prédateurs*).

Toutes ces relations affectives débouchent sur la destruction d'individu à individu, celle du mort-vivant signe de la fin du scénario, et elle est précédée par celle de son maître, s'il en a un, et de quelques victimes faiblement typées: le héros vivant, lui, est préservé.

Ainsi, en dépassant la sécheresse statistique, finalement trompeuse, sur les liens de la littérature et du cinéma, on voit apparaître 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 ou du roman, et repoussés loin du monde du lecteur ou du spectateur. Toute une gamme de films, des origines à nos jours, comme les nouvelles de Théophile Gautier ou d'Edgar Poe, adoptent ces espaces hors-circuit, avec lesquels le branchement sur le monde vivant se produit par la faute du vivant: un vivant trop curieux, que le goût du savoir (les archéologues, face aux momies), le règlement d'affaires de familles et d'héritage, ou la recherche de solutions scientifiques pour contrer la maladie ou la mort, poussent hors de chez lui, hors des chemins battus.

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

Ce couple exotisme/solitude subsiste toujours, mais à

partir des années soixante, il entre en concurrence avec un nouveau modèle, une nouvelle configuration propre à l'expression cinématographique.

2.2. *Les années soixante: «Home, sweet Home»*

Pendant cette décade, on remarque l'altération du couple exotisme/solitude, qui s'opère par la disparition de l'un ou de l'autre des termes, ou des deux à la fois. A l'exotisme, se substitue l'emploi d'espaces quotidiens, familiers pour le spectateur; la solitude du mort-vivant «vieux style», 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. 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.

Dans les années soixante se situent deux faits, peut-être sans rapport, sinon de contiguïté dans le temps, mais tous deux entrent en action pour créer et diffuser le nouveau modèle familiarité/multitude.

Tout en restant largement produits en Amérique, les morts-vivants, à partir de 1964, se voient rapatriés par les productions européennes, ou plutôt par des co-productions (Italie-Espagne, Italie-Grande-Bretagne, et plus rarement France et Allemagne se joignent à la course). Les chiffres sont clairs.

Décades	USA et Mexique	Europe	Asie (1)
30-39	9	1 (G.-B.)	
40-49	12		
50-59		1	2
60-69	15	9	
70-79	12	20	
80-87	34	8	2

Le second fait est le succès, aux yeux de la critique et aux yeux du public, d'un film américain, *La Nuit des Morts-vivants*, de George Romero, en 1968. Ce film, en noir et blanc, rompant avec la tradition de la couleur implantée depuis plus de dix ans situe son action en plein cœur d'une campagne ordinaire des Etats-Unis, la route, le petit cimetière, une maison de campagne. L'exotisme est absent, et les morts-vivants, non seulement sortent en masse non individualisée des tombes du cimetière banal, mais encore se voient dotés d'une capacité largement exploitée depuis Romero (à commencer par lui, 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; chaque vivant attaqué et «entamé», puisqu'ils sont cannibales, par les morts-vivants, se jette à son tour sur les vivants qu'il rencontre et rejoint la horde grossissante des morts-vivants, ce qui donne à la destruction une allure d'épidémie et une croissance arithmétique. Romero n'innovait pas: avant lui, les séries B mexicaines multipliaient les effets de morts-vivants en noir et blanc sortant de leur tombe. Et en 1964, en Grande-Bretagne, John Gilling avait situé son film, *The Plague of the Zombies*, dans un village de Cornouailles.

Le succès du film de Romero est peut-être moins dû à l'apparition du couple familiarité/multitude qu'au savoir-faire dramatique du réalisateur, à son esthétique noir et blanc, à la concentration sur les effets d'attente et de suspense, et à l'utilisation de ressorts dramatiques familiaux (une fillette dévore sa mère). Cette conjonction lui permet en tout cas de franchir les barrières de la distribution assez fermée des séries B, et de susciter des imitations dans les nouvelles co-productions européennes, ce qui a suscité un boum sur les films de morts-vivants dans les salles européennes et diffusion du nouveau modèle.

Redondance due au hasard? En tout cas, vu de l'Europe le retour *at home* des morts-vivants se joue en même temps, dans le scénario où le home est ouvert aux invasions, et dans les industries européennes qui récupèrent un mythe.

Les salles européennes, que le système de distribution et la censure privaient de la plupart des séries B américaines, et mexicaines à plus forte raison, s'ouvrent aux morts-vivants d'Outre-Atlantique et aux leurs propres, au moment de la déformation du mythe. *Le Bal des Vampires*, réalisé en 1967 par Polanski, ne peut être parodie que parce que le mythe est en train de se transformer et que sa forme ancienne supporte donc cette 'mise en boîte', les éléments exotisme/solitude ayant acquis valeur d'archétype à force d'être utilisés.

Des innovations de Romero, les co-productions européennes vont faire un grand usage, tout comme les productions américaines: la banalisation des espaces et de la contagiosité des morts-vivants, 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, exotisme, familiarité des lieux, solitude, multitude, se combinent entre eux: ainsi *Le Mort-vivant* de Bob Clarke fait d'un soldat tué au Vietnam un mort-vivant revenant seul venger ses amis tués avec lui, dans une petite ville de l'Est américain. Tandis que *l'Emprise des ténèbres* choisit Haïti comme cadre d'une affaire politique où le chef corrompu de la police maintient en état de zombie un brave paysan.

Exotisme/solitude, lieux familiers/solitude, lieux familiers/hordes, exotisme/horde, les films se disposent selon ces quatre combinaisons avec d'infinies variantes, en raison des proportions choisies par les réalisateurs dans le dosage des termes.

2.3. Un nouveau traitement de l'espace

Les films ouvrent aux morts-vivants les espaces quotidiens et familiers: les villes (Kansas City dans *Le Retour des Morts-vivants*), les maisons de banlieue (*Le Mort-vivant*), la maison de vacances (*Evil Dead*), les riches appartements new-yorkais (*Les Prédateurs*), les villages (*Les Enfants de Salem*). Ces lieux où le spectateur va et vient chaque jour et dont il vit chaque jour la rassurante organisation, les films les lui présentent comme ouverts à l'invasion. Les morts-vivants les investissent et, à la fois,

les paralysent et les dispersent. La paralysie, dans les villes, est causée par l'occupation des rues par les morts-vivants; on sait que la rue est l'espace clé de la ville, l'espace qui la définit et la justifie. Occupant les rues, que les habitants leur abandonnent pour se réfugier dans les immeubles, les morts-vivants bloquent les vivants dans leur maison qui de refuge, devient piège et ils paralysent et annulent le réseau de secours officiels (police, pompiers, armée). Pendant que la paralysie gagne les axes de circulation, la maison ne résiste pas mieux, ni le lieu de travail ou le supermarché qui ont servi de refuge. Parfois, d'ailleurs, les morts-vivants l'ont investie avant le début de l'histoire (ainsi *Evil Dead*) et ils attendent d'y être réveillés par les vacanciers. Ils en pourrissent la valeur rassurante. Ou bien, la maison ne résiste pas aux morts-vivants de l'extérieur, ils la cernent, en ville comme à la campagne; les fenêtres et les portes, extérieures ou intérieures, clouées de planches comme à l'approche d'un cyclone, cèdent, se fendent et se défont.

L'opposition extérieur/intérieur, circulation/point fixe, est comme décomposée, 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), dans un glissement de plans rapprochés; l'emploi fréquent de gros plans fixes bouche l'horizon, accentue les aspects de piège, et le tout détruit la perception rassurante de la maison ou de la rue comme un tout structuré. Suivis de pièce en pièce, d'escalier en étage, de perrons en jardins, les personnages ne peuvent parvenir à saisir un espace organisé; l'emploi du grand angle, les zooms aplatissant les distances, les placent dans une perpétuelle hésitation entre la clôture paralysante et la dispersion hallucinée.

Le spectateur est pareillement immobilisé et sollicité par cette perte de perception et 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 l'indéfini du haut-bas, dehors-dedans, fermé-ouvert.

Cette décomposition de l'espace se trouve renforcée par la gestuelle et les actions des personnages. La paralysie et la dispersion sont comme redoublées par celles des corps des vivants en

proie à la peur. La caméra les fixe, bloqués dans des gros plan qui obstruent toute perspective de fuite, ou bien elle les poursuit, oscillante, dans une course affolée.

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 contre-plongées, 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 domine la dispersion, des caméras ou des personnages. Il joue aussi sur l'alternance d'agression et d'attente d'agression, au niveau du récit et au niveau visuel.

L'espace quotidien n'est donc investi que pour être à la fois désarticulé et cependant reconnaissable: les objets familiers, pendules, réfrigérateurs, voitures, feux rouges, perdent leur utilisation avec leurs sens, guettés par la destruction ou participant à l'agression.

2.4. L'espace des corps

La désarticulation du monde familial 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 leur faim inextinguible. Et ceci de tout temps. Mais en multipliant les morts-vivants, par le système de contagion, les films multiplient les images de dévoration: cette multiplication du cannibalisme et la constante amélioration des effets spéciaux transforment les plans de séquence d'attaque, le corps y devient le roi de l'image, il déborde de partout, il envahit l'écran et nos imaginaires, 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, visage verdâtre et parcheminé, orbites vides etc. Ils sont à la fois totalement fragiles, et tombent sous les coups comme autant de pièces anatomiques en miettes, mais aussi totalement animés ce qui donne à ces débris l'autonomie du vivant, des têtes se

promenant seules en criant, des mains coupées saisissent des jambes humaines.

- *Démembrement*: attrapés par les morts-vivants ou leurs morceaux, les vivants sont tirillés, dépecés, ce ne sont plus que membres arrachés, ventres ouverts, ruissellement de sang et de viscères, dans un débordement de couleurs, crânes brisés comme des noix, dans une autopsie folle et jamais lassée, dans une violence parfois peu soutenable.

Enfin, certains films accordent aux morts-vivants une faculté de régénération provisoire (*Evil Dead I et II* p. ex.) et à éclipses: l'alternance d'un même corps décomposé ou démembré, reprend un instant son aspect jeune et séduisant, pour retomber ensuite dans une autre décomposition concentrant en un seul espace — le corps — le mouvement d'accordéon du temps et de l'apparence. Ainsi, dans l'espace du corps non plus, le binaire ne joue plus, il n'y a plus ni dehors ni dedans, ni peau ni squelette n'assurent plus leur rôle de clôture et de maintien, le corps est offert et travaillé sans fin, tour à tour détruit, destructible, indestructible.

2.5. *Un espace social détruit*

La faim qui commande les mouvements des morts-vivants et la peur 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 victimes. Mais il n'y a pas de lecture possible de ces individus en masse comme figures d'affrontements, où l'on accrocherait des étiquettes de violent contre non-violent, de nantis contre tiers-monde. Il n'y a pas de réelle opposition, dans le sens où celle-ci est mouvante et fluctuante, les vivants finissent toujours par rejoindre, de force, les morts-vivants, soit en étant massacrés et ingérés, soit, si leur état de démembrement le leur permet, de devenir 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, soit en larguant une bombe atomique (*Le Retour des Morts-vivants*) soit en les électrocutant (*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 bons, ni mauvais, ni vainqueurs, ni vaincus.

Mais, quoi qu'il en soit, la fin n'est jamais la fin, les films de morts-vivants déconstruisent même le *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 la logique même du mort-vivant; en témoignent les *Vendredis 13*, n° 7, les nombreuses suites données par Romero et des réalisateurs américains ou anglais à *La Nuit des Morts-vivants*. Les morts-vivants s'éclipsent momentanément, jamais ils ne disparaissent, jamais ils ne sont exterminés. Avec eux, la mort n'est que provisoire.

3. La vie du mythe des morts-vivants

Concluons, provisoirement — avec les morts-vivants, tout est toujours provisoire, en suspens, en «animation suspendue» comme disent les morts-vivants de *Lifeforce*, ou en train de faire leur neuvième «retour» sur les écrans. Concluons sur l'état actuel du mythe, tel que le cinéma occidental l'a trouvé, l'a modifié, le modifie, le diffuse, le fait vivre, nous le fait vivre.

Les hommes créent des mythes pour tenter de rendre supportable, explicable, ce qui n'est ni supportable, ni explicable: les morts-vivants, par leur existence, pour leur vitalité, pour leur renouvellement, posent des questions, mais à quel insoluble, à quel insupportable?

1. En filiation directe avec les morts-vivants créés par la littérature, le système exotisme/solitude, relève de la problématisation de l'autre. Ce que ce mythe, filmé, raconte, inlassablement, c'est la fascination, le désir et le danger de la rencontre avec *l'Autre* et avec l'ailleurs, poussée à son extrême, c'est-à-dire la rencontre avec l'autre absolu, la *Mort*. La mort, avec sa certitude refusée, ses incertitudes réclamées. C'est ce questionnement sur l'insoluble de la mort qui 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 s'affrontent: les uns, les morts-vivants, relèvent aussi de l'étrange et figurent l'incertitude, le statut glissant; les autres, les vivants, sont les délégués de notre curiosité et de notre désir. Le désir, entre les personnages, circule dans les deux sens, désir de savoir pour le vivant, désir de demeurer pour le mort-vivant.

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, il est habillé, revêtu, travesti, porté, par des sentiments d'amour, de haine, de vengeance, ils sont les mobiles des morts-vivants, de leur maître ou de leur victime; étiquetables, repérables, 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 récents, construits sur le couple familiarité/multitude, mettent en scène, me semble-t-il, la fascination du Même. L'«inquiétante étrangeté» que les procédés filmiques utilisent pour déformer et ôter leur sens aux espaces urbains et campagnards, et pour faire de l'espace des corps des espaces d'horreur hyperboliques, ne le empêche 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 travesti en sentiments, mais en faim insatiable; ni dans les deux sens, seuls les morts-vivants sont animés par cette faim.

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

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, le plus spécifique de l'espèce humaine et ceci pour effacer la «douleur d'être mort», dans un étonnant raccourci faisant de la mort la cause de la douleur et la cause du désir, le désir comme douleur, et le désir comme mort et non-mort.

Le discours sur la mort et le désir s'est donc dramatisé, il est construit dans une perspective beaucoup plus sombre, beaucoup plus violente que dans les décennies d'avant soixante.

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 le système social. En faisant de notre cadre urbanisé régi par la logique binaire, le théâtre d'un chaos où cette logique n'a plus d'efficacité, les films mettent en scène à la fois la nécessité de cette logique et son refus, le mode de vie qui en découle et le refus de ce mode de vie. Les morts-vivants établissent un court-circuit entre le monde socialisé et impuissant des vivants et le monde désocialisé de leurs propres pulsions. En faisant du cannibalisme la seule source d'énergie, en donnant provisoirement aux pulsions la victoire, en rendant le pouvoir aux réseaux répressifs de l'armée et de la police dans les dernières minutes des films, pour les réduire à l'impuissance dans le film suivant, le cinéma étale, dilue, une absence de sens, une absurdité en forme de balancier.

A ce prince de vingt ans, pour qui, il y a quelque siècles, la question était *To be or not to be?*, les films de morts-vivants répondent par deux volets: 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 pas de sens.

Dans les salles, les amateurs de morts-vivants ont entre treize et vingt-cinq ans, l'âge où l'on se demande si l'existence a un sens, si le désir lui en donne un. C'est par le spectacle de son propre désir que le mort-vivant, ce héros de l'indécidable et de l'incompatible, met en suspens la réponse et aiguise l'attente.

Annexe

1. 1932-1987: répartition par nationalité des 133 films de la filmographie utilisée. Vampires et momies exceptés

USA: 70; Mexique: 14; Italie: 10; Grande-Bretagne: 9; Espagne: 6; France: 3; Japon: 2; République Fédérale d'Allemagne: 1; Australie: 2; Indonésie: 1; Hong-Kong: 1.

Co-productions: USA-Canada: 2; Espagne-Italie: 4; Espagne-Grande-Bretagne: 2; Espagne-République Fédérale d'Allemagne: 1; Espagne-Portugal: 1; Grande-Bretagne-Grèce: 1; Italie-Venezuela: 1; France-Espagne-Italie: 1.

2. Liste des films cités

Le Bal des Vampires, Polanski, USA, 1967; *Day of the Dead (Le Jour des Morts-vivants)*, George Romero, USA, 1985; *Dawn of the Dead*, George Romero, 1977; *Dead of Night (Le mort-vivant)*, Bob Clarke, USA, 1972; *L'Emprise des Ténèbres*, Wes Craven, USA, 1987; *Les Enfants de Salem*, Larry Cohen, USA, 1987; *Evil Dead I*, Samuel Raimi, USA, 1982; *Evil Dead II*, Samuel Raimi, USA, 1985; *Friday the 13th*, John Carl Buechler, USA, 1988; *Hellraiser (Le Pacte)*, Clive Barker, USA, 1987; *Leonor*, Juan Buñuel, France-Espagne-Italie, 1974; *Lifeforce*, Tobe Hooper, USA, 1985; *Le Monstre*, Georges Méliès, France, 1903; *Night of the Living Dead*, George Romero, USA, 1968; *The Plague of the Zombies*, John Gilling, Grande-Bretagne, 1964; *Les Prédateurs*, Tony Scott, USA, 1983; *Return of the Living Dead I*, D. O'Bannon, USA, 1984; *Return of the Living Dead II*, Ken Wiederhorn, USA, 1987.

Table

Acknowledgements / 7

Introduction H. Dethier & S. Keuleers (Vrije Universiteit
Brussel)

E. Lojacono (Ecole Européenne de Bruxelles I et
Belfagor) / 9

E. Lojacono (Belfagor)

*Cinéma, littérature et identité culturelle
européenne* / 18

Thème

LES GRANDS MYTHES EUROPÉENS: D'UNE TRADITION VERBALE
VERS UNE EXPRESSION LITTÉRAIRE ET GRAPHIQUE

H. Puiseux (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris)

*Espaces, temps et perspectives filmiques du mythe des
morts vivants* / 23

G. Cantelli (Università degli Studi di Firenze)

*Vico: Il mito come linguaggio originario dell'umanità e
fondamento di tutte le Arti* / 41

J. De Decker (Le Soir)

*Les mythes et leurs avatars: raids américains et
contre-offensives européennes* / 63

G.P. Brunetta (Università degli Studi di Padova)

Il lungo viaggio dell'Icononauta / 69

Thème

LE ROMANESQUE ET L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE

- G. Grazzini (Centro sperimentale di Cinematografia, Roma)
Cinema e Letteratura: due macchine fabulatrici / 81
- M.-C. Ropars-Wuilleumier (Université de Paris-Vincennes,
Paris VIII)
Entre films et textes: retour sur la réécriture / 93
- J. Paech (Universität, Konstanz)
*L'échange symbolique. La Belle Captive: image, roman
et film, de Magritte à Robbe-Grillet* / 105
- H. Sonet (Le Soir)
L'écriture et sa mise en scène / 125
- F. Jost (Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III)
Le lu et le dit / 131
- J. Van Nypelseer-Wolfowicz (Usine Européenne d'écriture/
Vrije Universiteit Brussel)
Scénario et littérature / 143

Thème

L'ŒUVRE ADAPTÉE. LE PROBLÈME DU MULTILINGUISME

- J. Correa (Fédération Européenne des Réalisateur de
l'Audiovisuel)
Introduction / 181
- I. Fodor (Cologne)
Problèmes du doublage du point de vue théorique /
185
- M. Maggiore (Commission des Communautés Européennes)
*La problématique du droit d'auteur dans la perspective
du grand marché unifié de 1992* / 195
- M. Gyory (Barreau de Bruxelles)
*Le respect de l'œuvre littéraire adaptée au cinéma.
Aspects juridiques* / 201
- E. Lojacono (Belfagor)
Discours de clôture / 213
- D. Nasta (Université Libre de Bruxelles)
Film and Literature in Europe / 219