

Université de Montréal

Prolégomènes à une interprétation de la figure du zombie

par Cynthia Boucher

Département de littérature comparée
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.),
en littérature comparée

Août, 2014

© Cynthia Boucher, 2014

RÉSUMÉ

Aucune figure, au XXe siècle et aujourd'hui, n'est comparable au zombie. Sa prolifération et sa réitération en font un cas d'étude exceptionnel. Or, une figure est inséparable des discours qui la voient naître. Il existe un subtil et profond arrimage entre la production d'une figure, son interprétation et l'économie de sens qui la voit naître. Ma modeste ambition, dans ce mémoire, s'insère dans une réflexion à caractère épistémologique où les enjeux narratifs et les notions critiques encadrant le phénomène zombie seront interrogés. De même, afin de faire émerger cette économie de sens, les modalités de sens de la métaphore doivent être cernées. Ce mémoire est donc une série de prolégomènes nécessaires à l'intelligence d'un important problème contemporain : l'interprétation d'une figure telle que le zombie.

Le premier chapitre est une synthèse des manifestations de la figure et de sa compréhension. Les années 60 opèrent une importante transformation dans le corpus filmique zombie (et d'horreur) qui s'incarne dans *Night of the Living Dead*, de George Romero. Le second chapitre s'intéresse aux enjeux narratifs et aux notions critiques qui encadrent le phénomène zombie. La distinction entre thématique et esthétique s'incarne alors dans la séparation stricte entre forme et contenu et se fait sentir dans les interprétations offertes du phénomène de l'horreur et dont les études sur le zombie sont tributaires. Cela fait, je rappellerai la vision de Todorov et d'Ingarden sur la représentation afin de cerner les enjeux véritables d'une interprétation. En définitive, la question sera de savoir si le zombie peut être pris à la lettre. Le troisième chapitre sera le moment d'interroger la métaphore afin qu'émergent les modalités de sens qui lui sont inhérentes. Ce chapitre se divisera en deux parties qui reprennent les moments essentiels de la métaphore : sa production et sa lecture. Pour ce faire, je parcourrai la tradition théorique sur la métaphore afin de saisir la portée de l'affirmation poétique qui établit un rapport métaphorique entre les zombies et les humains. Quelle est la signification de cette affirmation qui assume et guide la mise en récit d'une figure (le zombie), et qui assume et guide une lecture métaphorique de l'être humain? En guise de conclusion, je réfléchirai sur les modalités de la lecture en vue d'une interprétation de la figure du zombie. En ce sens, j'explorerai cette inséparabilité entre la manière, c'est-à-dire la métaphore, et son contenu, c'est-à-dire ses interprétations.

MOTS-CLÉS : zombie, horreur, fantastique, figure, métaphore, chronotope, interprétation, épistémologie, économie de sens

ABSTRACT

No figure, in the Twentieth Century, and today, is comparable to the zombie. Its proliferation and reiteration make it an exceptional case study. Yet a figure is inseparable from the discourses that give birth to it. There is a profound and subtle correlation between the figure's productions and interpretation, as well as the economy of meaning generating it. My modest ambition, in this thesis, is anchored in an epistemological reflection in which the narrative stakes and the critical notions framing the zombie phenomenon will be examined. For that economy of sense to emerge, the metaphor's modalities of meaning must be grasped. Thus, this thesis takes the form of a series of prolegomena necessary for understanding an important contemporary problem: the interpretation of a figure such as that of the zombie.

The first chapter presents a synthesis of the figure's manifestations. The 60s bring an important transformation in the zombie (and horror) corpus that is conveyed in George Romero's *Night of the Living Dead*. The second chapter focuses on narrative issues and critical notions framing the zombie phenomenon. The strict separation between form and content shapes the horror discourse and many of its interpretations from which *Zombie Studies* emerge. Subsequently, I revisit Todorov's and Ingarden's thought about representation in order to grasp the fundamental issues of interpretation. Ultimately, the question concerns knowing whether the zombie can be taken *à la lettre*. The third chapter examines metaphor's inherent modalities of meaning. This chapter is divided into two sections that represent the essential aspects of metaphor: production and reading. In this connection, I refer to the theoretical tradition on metaphor so as to discern the nature of the poetic affirmation that, through metaphor, links zombies and humans. What does this affirmation signify, as it takes up and guides both the zombie figure's narrative and the metaphorical reading of the human being? In conclusion, I reflect on the modalities of reading underlying interpretations of the zombie figure. In this sense, I will explore the inextricable link between the mode - that is, the metaphor - and its content or, rather, interpretations.

KEYWORDS: zombie, horror, fantastic, figure, metaphor, chronotope, interpretation, epistemology, economy of meaning

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Liste des abréviations	v
Dédicace	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : Inscriptions de la figure du zombie	8
Le zombie : définition	9
La folle prolifération d'une figure	10
Corpus	15
<i>Rien n'est ce qu'il semble</i>	16
<i>La surenchère</i>	20
<i>La perte de soi</i>	29
CHAPITRE 2 : Lire l'horreur	40
Normalisation et/ou transgression	44
Le miroir et l'illustration	51
L'œuvre et la pensée figurative	58
L'autonomie	61
CHAPITRE 3 : Interroger la métaphore	69
Économie de sens	72
<i>Détournement</i>	72
<i>Correspondance</i>	75
<i>Projection</i>	78
<i>L'empathie</i>	82
Le pouvoir de la métaphore	84
<i>La métaphore et le réel</i>	84
<i>Le sens du littéraire</i>	85
<i>Métaphore et système</i>	88
<i>Le sens de l'absence</i>	89
CONCLUSION	98
Bibliographie	104

Liste des abréviations

Night of the Living Dead : *Night*

Au directeur,
À l'inspecteur,
À la collaboratrice,
Au meilleur ami,
À la Rose,
À l'ours.

INTRODUCTION

Au XXe siècle, il n'y a aucune figure comparable à celle du zombie. Pourtant, le XXe siècle est parcouru de figures qui véhiculent du sens. Un corps humain revient à la vie pour tuer et dépecer d'autres corps afin de se nourrir de leur chair. Voilà sommairement, dans sa manifestation prédominante, ce qu'est un zombie alors qu'il apparaît à l'écran. Retour à la vie, décomposition du corps, cannibalisme, ce n'est pas de main morte que le déploiement de cette figure se fait. *They are us, we are them*, répète si souvent Romero¹. Voilà une affirmation poétique qui guide le développement de toute sa filmographie zombie. L'instauration d'un rapport métaphorique entre les zombies et les humains, d'une part par un principe de symétrie où les agissements et caractères de l'un sont ceux de l'autre, et d'autre part, en déplaçant certaines qualités de l'un sur l'autre, n'est que, reprenant l'expression d'Adorno, le contenu manifeste de son œuvre. Or, comment en déterminer la signification au sein de l'œuvre poétique? Et, dès lors, ce qui demeure « obscur », comment l'interpréter? Comment comprendre qu'il soit possible pour George Romero par exemple, père du zombie moderne², d'élaborer une œuvre et de faire appel à un rapport de ressemblance (de similitude, de correspondance, etc.)? Quelle est la signification de cette affirmation qui assume et guide la mise récit d'une figure (le zombie), et qui assume et guide une lecture métaphorique de l'être humain?

1 Toutefois, un flou demeure quant à savoir si cela était une affirmation poétique volontaire de la part de Romero. Dans certaines entrevues, par exemple le documentaire *Zombiemia*, il discute de *Night of the Living Dead* et de sa portée critique comme une facette qui lui aurait échappée, bien qu'il la reprendra ultérieurement à son compte. Au moment de la production de *Night of the Living Dead*, si cette critique sociale existe, elle est « inconsciente » de la part de Romero, ainsi l'affirme-t-il.

2 Cette appellation n'est pas la mienne.

Si ce mémoire s'intitule « Prolégomènes à une interprétation de la figure du zombie », c'est que la tâche de produire une interprétation d'une figure qui surplombe le XXe siècle, et qui est toujours d'actualité, se révèle être une entreprise démesurée (et qui devra attendre) considérant les moyens de ce projet de recherche. En effet, alors que cela a toutes les allures d'une stratégie d'évitement, il m'a paru impératif de renégocier avec le corpus critique. Aux premiers abords, le zombie semble être facile à lire tant les signaux qu'il envoie relèvent d'une surenchère ostentatoire. Le zombie est cette figure qui rappelle ce désir impétueux d'immortalité ou le zombie rappelle la déchéance du corps humain, pauvre véhicule de notre âme. Le zombie cannibale rappelle notre soif insatiable de chair, sous toutes ses formes. Vraiment? Ces interprétations sont-elles plus que de simples jugements de valeur? Nous sommes constamment en train de produire du sens. Cependant, sur quoi s'appuie cette production? Comment cela se justifie-t-il scientifiquement? Imaginons que dans cent cinquante années d'ici, des chercheurs universitaires se penchent sur cette figure et son corpus secondaire. Ils tentent alors de cerner comment cette figure s'inscrit dans l'imaginaire de l'époque. Ils dressent un inventaire de celle-ci, retracent le corpus principal, et remarquent probablement comment elle ne se confine pas à l'univers fictionnel. Par la suite, supposons, ils tentent de cerner comment les contemporains de la figure ont fait sens de celle-ci. Ces contemporains depuis longtemps disparus, ils s'attarderont plutôt à des textes critiques. Perspicaces, sachant que chaque époque possède sa propre économie de sens, ces chercheurs ne s'arrêtent pas là. Ils délimitent cette économie de sens et font apparaître le subtil et profond arrimage qui existe entre la production d'une figure, son interprétation et l'économie de sens

qui la voit naître. Dès lors, ils sont véritablement en mesure de conclure que cette figure est incontournable pour saisir la *Stimmung* de cette époque. Ils ont fourni des explications sur la présence et la signification de cette figure, mais l'ont-ils véritablement interprétée?

La tendance est de rapidement faire sens de ce qui apparaît, de l'incorporer dans notre existence. Toutefois, l'interprétation étant un acte d'une force surprenante, des précautions sont à prendre. Davantage que la figure du zombie est omniprésente dans l'imaginaire actuel. Le zombie est une figure répandue, mainte fois reprise, dans une multitude de médiums et dans plusieurs champs. Cette figure porte du sens, elle signifie et elle est étroitement liée à la pensée. Par conséquent, produire une interprétation demande d'être minutieux et de discerner le canevas sur lequel elle se peint. Néanmoins, mon ambition est modeste et s'insère dans une réflexion à caractère épistémologique où les enjeux narratifs et les notions critiques encadrant le phénomène zombie seront interrogés. De même, afin de faire émerger cette économie de sens, les modalités de sens de la métaphore doivent être cernées. Ce mémoire est donc une série de prolégomènes nécessaires à l'intelligence d'un important problème contemporain : l'interprétation d'une figure telle que le zombie.

Ce mémoire, séparé en trois chapitres distincts à première vue, se structure autour du projet de comprendre le cadre épistémologique des interprétations de la figure du zombie, avec comme humble objectif de fournir des pistes de réflexions et d'ouverture sur une prochaine interprétation de cette figure. Pour ce faire, le premier chapitre est une synthèse des manifestations de la figure et de sa compréhension. Les années 60 opèrent une importante

transformation dans le corpus filmique zombie (et d'horreur) qui s'incarne dans *Night of the Living Dead*, de George Romero. Il semble qu'à cette époque le cinéma (d'horreur et de zombie) devient, de façon plus prononcée, le vecteur d'un message social, d'une revue critique de la société et de ses habitudes. Cela est conforté par la production et la lecture métaphorique des œuvres et interroge les motivations à lire et interpréter celles-ci. Deux configurations de sens seront relevées. La première tend à réinterpréter, dans l'après-coup, le XXe siècle par périodisation thématique. La seconde pense l'historique de la figure du zombie à partir de considérations esthétiques. Enfin, ce chapitre sera l'occasion de relever des propositions de lectures chronotopiques qui, graduellement, me permettront d'élaborer un tissu de perspectives nouvelles sur ce corpus.

Une figure est inséparable du discours qui la voit naître. Ce qui semble un détour, un chapitre abordant l'horreur et des considérations narratives sur le genre, est en fait indispensable pour approfondir les deux configurations de sens relevées lors de la synthèse du premier chapitre et qui conduisent la pensée de Grixti et de Dufour. En conséquence, le second chapitre s'intéresse aux enjeux narratifs et aux notions critiques qui encadrent le phénomène zombie, c'est-à-dire comment un contenu de vérité est attribué à la représentation. La distinction entre thématique et esthétisme s'incarne alors dans la séparation stricte entre forme et contenu et se fait sentir dans les interprétations offertes du phénomène de l'horreur et dont les études sur le zombie sont tributaires. J'attaquerai la question à partir de la notion de genre avant d'interroger la pensée de chacun sur l'œuvre et son rapport au réel. Cela fait, plutôt que de m'en tenir à une critique, je rappellerai la vision de Todorov et d'Ingarden sur la

représentation afin de cerner les enjeux véritables d'une interprétation. Todorov est un penseur iconique de la question des genres, mais rarement dans les *Horror Studies*, outre le concept d'hésitation, sa pensée est-elle examinée en profondeur. De la sorte, je m'intéresserai à l'autonomie de l'œuvre, à l'hésitation et au rapport entre le monde naturel et surnaturel. Sa pensée relève de considérations sur le genre fantastique. Or, une figure appartient-elle réellement à un genre? Sans compter que les considérations de Todorov sur le fantastique sont, en fait, des considérations sur la littérature et l'importance des figures et du surnaturel pour la pensée littéraire. En définitive, la question sera de savoir si le zombie peut être pris à la lettre.

Qu'est-ce que veut dire « prendre une figure à la lettre »? Cette question constitue le point de départ du troisième chapitre. En positionnant, côte à côte, cette question et l'affirmation poétique de Romero où les zombies sont métaphoriquement les êtres humains, la distance entre ces deux énoncés apparaît. Les propos de Romero, loin d'être anodins et abrégés, sont à la base même du phénomène zombie tel qu'il se vit et se répand actuellement. Cependant, afin de véritablement saisir toute la portée de l'affirmation de Romero, il est impératif de comprendre les modalités de sens de la métaphore, particulièrement au XXe siècle et dans son rapport avec l'interprétation. En ce sens, ce troisième chapitre sera le moment d'interroger la métaphore afin qu'émergent les modalités de sens qui lui sont inhérentes. Ce chapitre se divisera en deux parties qui reprennent les moments essentiels de la métaphore : sa production et sa lecture. Pour ce faire, je parcourrai la tradition théorique sur la métaphore afin de saisir la portée de cette affirmation poétique, d'abord, en me penchant sur le texte fondateur des études sur la métaphore, et des études sur la représentation, la *Poétique*

d'Aristote. Quels indices la définition de la métaphore fournit-elle? Après un examen de plusieurs traductions de cette même définition, à travers la constance, émerge le déplacement, un mouvement d'une entité à l'autre. Ce déplacement, qu'il soit de l'ordre du détournement, de la correspondance, ou de la projection, dépend de deux choses. Ce déplacement dépend de quelqu'un qui produit la métaphore qui est intrinsèquement liée à une identité (un sujet). Ensuite, le déplacement a lieu en fonction d'un troisième élément, occulté dans les études sur la métaphore. À l'aide des réflexions de Melandri autour de l'analyse allégorique, et, plus tard des réflexions de Bakhtine, il devient évident qu'une métaphore dépend d'un jugement de valeur que le sujet émet. Une fois ces considérations sur la production de la métaphore examinées, je m'attarderai sur le rapport que la métaphore entretient avec le réel à travers la représentation. Pour cerner les modalités de sens de la métaphore, plusieurs études seront interrogées, dans plusieurs directions. Je cherche à expliquer le phénomène zombie, sa compréhension métaphorique et l'économie de sens dans lequel il s'insère. La métaphore, transformée en parabole pour l'occasion, stimule dans le littéraire, le rapport au temps que fournit une structure comme la métaphore, considérée une *self-fulfilling prophecy*. Interroger la métaphore pose alors la question de l'absence et de l'origine que son système suppose. Cela explique un système, où rien ne se donne tel quel en ce qu'il cache autre chose, une essence sous-jacente, une origine inatteignable, etc. Il en va de la configuration actuelle du sens et du caractère indispensables de la métaphore pour interpréter le zombie. Or, cela suppose le recours constant à quelque chose d'indépendant, et qui n'est pas assumé, pour interpréter la figure. Les figures peuvent être prises à la lettre, mais la métaphore ne semble pas l'admettre. Ce posera alors la question suivante : la métaphore est-elle une figure? Cette question,

incongrue, une fois répondue, prépare une véritable interprétation de la figure du zombie, consciente de l'économie de sens dans laquelle elle se trouve, et sans s'y piéger.

En guise de conclusion, j'examinerai les modalités de la lecture en lien avec l'attribution du sens en vue d'une interprétation de la figure du zombie. Donner une interprétation, à froid, est une chose difficile et complexe puisque, et c'est ce que je comprends maintenant, la forme et le contenu sont inséparables de son interprétation. En ce sens, je vais explorer cette inséparabilité entre la manière, c'est-à-dire la métaphore, et son contenu, c'est-à-dire ses interprétations. Peut-être sera-t-il pertinent de faire intervenir d'autres figures rhétoriques. En effet, il est possible, et profitable, d'explorer ces possibilités afin de tranquillement cerner ce zombie, matérialisation de la pensée, inséparable du discours qui la vue naître.

CHAPITRE 1 : Inscriptions de la figure du zombie

It was humble Louis and none other who set my feet in the path which led finally through river, desert, and jungle, across hideous ravines and gorges, over the mountains and beyond the clouds, and at last to the Voodoo Holy of Holies. These are not metaphors.

William Seabrook, *The Magic Island*

Il est incontournable d'interroger cette figure unique au XXe siècle et qui n'est pas un problème tranquille. Cette figure soulève énormément d'interrogations sur sa signification. Comme je m'intéresse davantage aux interprétations que cette figure a suscitées, il est impératif de défricher et de faire apparaître, tout en maintenant, dans une certaine mesure, la disposition actuellement en cours du corpus. Faire l'examen de cet arrangement du corpus est la porte par laquelle j'entre dans cette recherche. En fait, l'arrangement d'un corpus est déjà le signe d'une interprétation. De la sorte, ce chapitre sera une synthèse des manifestations de la figure et de sa compréhension. Quelle est son étendue dans le monde contemporain? D'où vient-elle? Quelles interprétations narratives a-t-elle générées? Dans un premier temps, je définirai le zombie, pour ensuite m'attarder à sa prolifération dans le monde actuel. En effet, pour une figure que l'on trouve principalement au cinéma, celle-ci s'est immiscée de la rue aux publications académiques. Ce qui n'est pas sans me laisser sur ma faim quant à savoir

comment une figure prolifère au point d'intégrer toutes les sphères de l'existence. Dans un troisième temps, je réactualiserai le corpus de cette figure en répondant aux questions suivantes : d'où vient-elle? Et, quelles sont les œuvres principales qui composent ce corpus. Enfin, des propositions de lectures chronotopiques seront disséminées dans ce chapitre afin de faire émerger une nouvelle compréhension de lecture de la figure du zombie.

Le zombie : définition

L'enjeu de ce chapitre n'est pas de proposer de nouvelle définition du zombie. Il y en a déjà suffisamment. Toutefois, ces définitions sont toujours construites autour du trope intérieur/extérieur. Ainsi, le zombie est connu comme cette créature titubante, ou se déplaçant beaucoup trop rapidement, à l'aspect particulièrement décomposé, ou un peu moins, homme, femme, enfant, vieillard, et qui s'acharne à sa recherche de chair humaine, parfois animale, afin de se nourrir sans toutefois être véritablement pourvu de faculté digestive³. Une pulsion monomaniaque pour le dire avec Jane Pulliam. Dans ses différentes phases, la physiologie du zombie s'est transformée, et la déchéance de son aspect va de pair avec les développements des techniques de maquillage et des effets spéciaux⁴. Kevin Boon suggère l'existence d'un trait commun transcendant toutes les petites différences : « the absence of some metaphysical

3 Brooks, Max. *The Zombie Survival Guide : Complete Protection from the Living Dead*. New York : Three Rivers Press, 2003, p.11-12.

4 L'œuvre cinématographique est difficile à cerner considérant le jeu considérable de pressions et d'influences qu'elle subit. Par exemple, l'œuvre est difficilement individualisable, pensons aux rapports parfois houleux entre producteurs et directeurs. Il y a évidemment la censure, les développements technologiques, les coûts élevés de production de l'œuvre, et par conséquent, l'obligation de rentabilité, l'exigence de plaire et la création d'un public « cible », etc. Ce qui nous porterait alors à questionner, ou douter de l'importance, en tant qu'élément central, de l'aspect esthétique du zombie pour la lecture de cette figure, sans pour autant l'exclure.

quality of their essential selves. »⁵ Enfin, la définition de Jane Pulliam à l'entrée « *The Zombie* » de l'encyclopédie *Icons of Horror and Supernatural* répertorie deux caractéristiques essentielles du zombie. Il est tout d'abord un corps entier humain ou animal, réanimé ou possédé, et non pas, comme la créature de Frankenstein, conçu à partir de plusieurs parties de différents individus. Ensuite, le zombie ne possède pas de libre arbitre (*free will*), ce qui n'est pas vérifiable dans tous les cas ; la filmographie de Romero en fait foi. Conscience, libre arbitre, identité, cela relève d'une attribution métaphysique traditionnellement associée à la condition humaine et qui est, chez le zombie, absente. Ainsi, lorsque je dis intérieur/extérieur, c'est pour rappeler que le zombie est défini à partir de la séparation canonique entre la matière et l'esprit. Soit, on s'attardera à son aspect matériel et esthétique, soit à son absence d'« esprit ».

La folle prolifération d'une figure

Wikipédia⁶ recense environ 370 films de zombies, ne considérant les films qu'avec un « certain » budget. Sur le portail, des discussions sont d'ailleurs en cours⁷ afin de consolider la section des films de zombies à petit budget à celle précédemment mentionnée. La prolifération de la figure, bien que quantitativement exprimée par ce qui est sans commune mesure dans le

5 Boon, Kevin, « And the Deal Shall Rise », dans : Christie, Deborah, et Sarah Juliet Lauro. *Better Off Dead : The Evolution of the Zombie as Post-Human*. 1ère éd. New York : Fordham University Press, 2011, p.7. Dans un autre article du même recueil, Boon identifie 9 catégories de zombie : 1- *zombie drone*, 2- *zombie ghoul*, 3- *tech zombie*, 4- *bio zombie*, 5- *zombie channel*, 6- *psychological zombie*, 7- *cultural zombie*, 8- *zombie ghost*, 9- *zombie ruse*. Cette nomenclature nous est apparue la plus juste. Toutefois, elle ne permet pas d'approfondir notre recherche.

6 Consultée la dernière fois le 5 août 2014. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_zombie_films

7 Consultée la dernière fois le 5 août 2014. http://en.wikipedia.org/wiki/Talk:List_of_zombie_films

monde cinématographique, est d'abord multimédiale. Il existe d'évidentes interactions avec d'autres médiums, par exemple, le *pulp* à partir des années 30 et la bande dessinée dans les années 50⁸. Néanmoins, le zombie semble être à un maximum d'aise au cinéma, lieu de prédilection d'une figure qui priorise le visuel (ou que le visuel a priorisé) comme premier mode d'expression. Il n'est nullement hyperbolique de parler de « folle prolifération » dès lors qu'un phénomène confiné au cinéma, au monde de la fiction, prend la rue. Depuis une dizaine d'années⁹, des milliers d'individus ont choisi de se transfigurer en zombies et de marcher (ou de tituber) sur plusieurs kilomètres, parfois sous la bannière d'une cause à défendre ou à proclamer. Costumés en zombies, d'autres manifestent en occupant des lieux publics. Le zombie est également une « insulte » dans le langage de tous les jours. Être un zombie signifie être sans autonomie d'« esprit » ou de libre arbitre, être sous l'emprise d'une idéologie qui annihile toute individualité ou jugement individuel. Le *Petit Robert*, édition 2009, indique à l'entrée « zombie » : « Personne qui paraît vidée de sa substance et dépourvue de toute volonté. » Sous une forme plus ludique, le zombie offre et permet à des institutions ou des entreprises de rendre intelligible des programmes de sécurité et d'évacuation générale. Sous un programme ludico-commercial, le zombie est une opération marketing pour promouvoir une série-télé, *The Walking Dead*¹⁰.

Or, si le zombie ne s'en tenait qu'à la rue, ce serait une prolifération contenue. C'est

8 June Pulliam retrace ce moment à l'entrée « The Zombie » de l'encyclopédie *Icons of the Horror and the Supernatural*. Elle cite notamment les magazines pulp *Weird Tales* and *Strange Tales*. Pour une revue plus détaillée du sujet, voir à la page 727.

9 En octobre 2003, à Toronto, a eu lieu la première *Zombie Walk* organisée par Thea Munster.

10 La série télé est une adaptation développée par Frank Darabont d'une bande dessinée éponyme créée par Robert Kirkman et dessinée par Tony Moore et Charlie Adlard. Le premier épisode a été diffusé par AMC le 31 octobre 2010, et la série télé en sera à sa cinquième saison cet automne (2014).

qu'il prend d'assaut les hauts lieux du savoir. En parcourant différentes publications académiques, le zombie accroche l'œil, notamment dans les titres¹¹ où celui-ci se présente comme figure rhétorique, au sens où cela produit un effet. C'est la « Zombie Ruse » telle que la définit Kevin Boon¹². Ce phénomène s'étend sur plusieurs décennies pour atteindre un sommet lors de cette dernière. Par exemple, dans le champ des études économiques¹³, le qualificatif de « zombie » est apposé à une catégorie de banques et d'industries pour les identifier dans l'ordre économique. Une firme, une banque, ou une entreprise est considérée zombie lorsque le taux d'intérêt qu'elle paie est trop bas relativement à son niveau d'endettement. Insolvable, il n'y a aucun « espoir » quant à son recouvrement. Toutefois, elle est « maintenue en vie » par le support des banques. Sur l'économie, les firmes zombies engendrent de la stagnation, de la congestion et peuvent transformer d'autres unités dites saines en firmes zombies. De la sorte, la figure du zombie permet d'identifier une série de comportements économiques et devient un concept, une structure, grâce à ses caractéristiques. Dans les études relevant du monde informatique¹⁴, « zombie » est la qualité d'un ordinateur dont la sécurité est compromise et qui n'appartient plus à son utilisateur. Dans l'univers éditorial¹⁵, le zombie s'offre comme une figure rhétorique pour décrire l'état de la recherche

11 Ce phénomène, Kevin Boon l'intitule « Zombie Ruse », et bien qu'il s'en tienne à des chapitres de livres pour enfants, cette catégorie s'étend parfaitement aux articles académiques. La ruse zombie est d'insérer le mot « zombie » dans le titre afin d'attirer l'attention du lecteur bien que l'article lui-même ne contient aucune référence ou aucune utilisation du terme de zombie. Voir « The Zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post-Nuclear Age » de Kevin Boon, dans *Better Off Dead, op.cit.*

12 Voir note précédente.

13 Par exemple : Hoshi, Takeo. « Economics of the Living Dead », *Japanese Economic Review* 57, no. 1 (2006) : 30-49 ; Caballero, Ricardo J., Hoshi, Takeo et Kashyap, Anil K. « Zombie Lending and Depressed Restructuring in Japan », *American Economic Review* 98, no. 5 (2008) : 1943-77.

14 Par exemple : Matwyshyn, Andrea M. « Penetrating the Zombie Collective : Spam as an International Security Issue », *SCRIPT-ed* (2006) : 370-88.

15 Par exemple : Charlton, B. G. « Zombie Science : A Sinister Consequence of Evaluating Scientific Theories Purely on the Basis of Enlightened Self-Interest », *Medical hypotheses* 71, no. 3 (2008) : 327-9.

scientifique métamorphosée de par la cupidité des membres de la collectivité scientifique, ou, encore en sciences politiques¹⁶, pour caractériser le stade d'un système politique sans espoir. Enfin, en philosophie, plus particulièrement dans le champ des sciences cognitives¹⁷, le zombie est une expérience de pensée servant parfois d'argument, parfois de contre-argument, dans le débat sur l'existence de la conscience. Ainsi, en tant qu'outil figuratif, le zombie prolifère.

De même, le corpus secondaire. Plusieurs encyclopédies filmiques sont disponibles sur le marché, par exemple *Zombie Movie Encyclopedia*, *Zombies Movies : The Ultimate Guide* et *Zombie Holocaust : How the Living Dead Devoured Pop Culture* qui n'est pas une encyclopédie, mais couvre tout aussi large. En ne tenant pas compte de la production d'ouvrages non spécialistes (c'est-à-dire qui ne sont pas écrits par des membres de l'institution universitaire), des analyses descriptives, des comptes rendus, des compilations chronologiques, etc., sur le zombie, et en m'attardant sur ces ouvrages dits spécialisés, c'est-à-dire des ouvrages élaborés par des acteurs du monde académique, je cite, au passage, ceux-ci : *Zombie Culture : Autopsies of the Living Dead*, *Better Off Dead : The Evolution of the Zombie as Post-Human*, *Generation Zombie : Essays on the Living Dead in Modern Culture*, *Politique des Zombies : L'Amérique selon George A. Romero*, *Zombies, Braaaaaiiiiinnnsss! From Academics to Zombies*. Ce sont majoritairement des ouvrages sérieux prenant le ton de la

16 Par exemple : Peck, J. « Zombie Neoliberalism and the Ambidextrous State », *Theoretical Criminology* 14, no. 1 (2010) : 104-10.

17 Voir, à cet effet, la très célèbre discussion entre David Chalmers, et Daniel Dennett à travers les deux ouvrages suivants : Chalmers, David John. *The Conscious Mind : In Search of a Fundamental Theory*. New York : Oxford University Press, 1996 ; et : Dennett, Daniel Clement. *Sweet Dreams : Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*. Cambridge : MIT press, 2006.

rigolade, d'une distanciation amoureuse d'avec leur objet d'étude. Ils reproduisent la filiation de la figure en trois phases, j'y arrive sous peu, de par la structure même de leurs ouvrages. Ces quelques exemples ne prennent pas en compte une autre catégorie d'ouvrage qui s'attarde à l'aspect « Living Dead », ou « Horror », par exemple, *Pretend We're Dead* ou encore *The Philosophy of Horror*. Enfin, il y a tous les articles, les chapitres d'ouvrages pris individuellement. Par exemple, si je ne cite que ceux avec lesquels je travaille, ou que j'examinerai : *A Zombie Manifesto* par Sarah Juliet Lauro et Karen Embry, « Cannibal Apocalypse », chapitre de *Euro Horror* par Ian Olney, « Mauvais Rêves. George A Romero, Les morts-vivants et le cauchemar américain » par Francesco Pitassio tiré de *Les peurs de Hollywood*, « The Myth of the Zombie » du livre *Otherness in Hollywood Cinema* par Michael Richardson, *The Italian zombie film : from derivation to reinvention* par Donato Totaro, *Zombie Media : Transmission, Reproduction, and the Digital Dead* par Allan Cameron, ou encore *Mass Psychology and the Analysis of the Zombie : from Suggestion to Contagion* par Phillip Mahoney. La liste s'allonge chaque jour et beaucoup de ceux-ci se recourent. Cependant, la publication croissante d'ouvrages spécialisés sur la question du zombie des années 2000 jusqu'à nos jours en fait un objet d'étude relativement récent. L'effervescence des chercheurs et la prolifération de colloques, de séminaires, de journée d'étude, etc., il me semble, s'expliquent par une nouvelle génération de chercheurs ayant grandi et demeurant attachés (et identifiés) à ces phénomènes dit « culturels ». Ce sont bien souvent des fans, des amateurs, des incondtionnels de la figure et du sous-genre, alors qu'écrire à ce sujet, dans les années 70 ou 80, c'était produire un ouvrage « ovni ». C'est d'ailleurs ce que Charles Derry raconte dans la préface de la réédition, en 2011, de son *Dark Dreams 2.0*, un ouvrage à mi-

chemin entre l'encyclopédie et la lecture critique sur le cinéma d'horreur.

Corpus

Discuter de la provenance de la figure du zombie, et des œuvres principales constituant le corpus, tout en maintenant la disposition actuellement en cours, fait apparaître trois phases, déjà connues, et que j'ai rebaptisées pour l'occasion. Alors que tant ont déjà fait ce chemin, je suis dans l'obligation d'être synthétique et de faire des choix lors de la présentation. Le cycle des décennies, périodisation qui permet d'approcher le zombie par thématiques et que la « tradition » (entendre ici les *Zombie Studies*) a établie, servira de trame de fond. Je n'invente pas cet inventaire thématique, je le réitère à partir de plusieurs lectures retraçant la chronologie des films de zombies et du visionnement de ces films. D'emblée, les « historiens » et commentateurs s'entendent sur l'existence de trois phases dans l'historique de la figure du zombie¹⁸. Tout d'abord, la phase « vaudou »¹⁹ associée au cinéma d'horreur (dit maintenant classique²⁰) des années 30 et 40 que j'ai rebaptisé « Rien n'est jamais ce qu'il semble ». Ensuite, la phase « Romero » qui advient formellement à partir de 1968, parution du désormais hyper célèbre et canonique *Night of The Living Dead*, à partir duquel j'ai tiré le titre suivant : « La surenchère ». Enfin, la phase du zombie enragé et surhumain qui s'amorce avec

18 C'est d'ailleurs ce que fait Maxime Coulombe dans son *Petite Philosophie du Zombie*, bien qu'il ne s'en tienne pas à ce découpage. Son analyse, dans les chapitres suivants, sera thématique. Cette distinction se trouve également dans *Generation Zombie* et dans *Better Off Dead*.

19 Tous s'accordent pour faire naître cette figure de l'univers vaudou. Officiellement, c'est grâce à un récit de voyage et à la contingence politique d'une époque que la figure s'introduit aux États-Unis. Toutefois, le zèle avec lequel il y a insistance sur la filiation de la figure avec cet univers signale une forte volonté de l'anoblir.

20 Une classification que met en doute Towlson, Jon. « "Endemic Madness", Subversive 1930's Horror Cinema », *Paracinema*, September 2012, 30-33.

Resident Evil, de Paul W. S. Anderson, et *28 Days Later*, de Danny Boyle, en 2002, rebaptisée « La perte de soi ». Ce découpage, désormais canonique, n'est pas sans soulever des interrogations quant aux enjeux interprétatifs de la figure. L'arrangement d'un corpus est, en soi, déjà une interprétation.

Rien n'est ce qu'il semble

À ses débuts cinématographiques, le zombie apparaissait comme un être sous hypnose²¹, sans autonomie, et sans altération visible de sa chair. C'est le zombie des années 30 et 40. C'est à l'univers vaudou qu'on retrace l'origine du phénomène zombie. Cette ficelle tirée entre la figure et l'univers vaudou se relaye via la voie étymologique. Le mot « zombi » se rapporte à un usage sur l'île d'Haïti, et sa possible origine, plus lointaine et incertaine, au continent africain. De la sorte, le terme aurait traversé l'océan Atlantique lors de la traite des Noirs et migré sur trois continents. Néanmoins, remarque June Pulliam, l'origine du mot « zombie » dans la langue anglaise se rapporte au XIXe siècle, deux décennies après l'émancipation d'Haïti de ses colonisateurs. Il est employé par Robert Southey, en 1819, en tant que métaphore afin de désigner en Amérique le rapport entre colonisés et colonisateurs ainsi que le retrait par les colonisateurs de l'autonomie, ou le libre arbitre (*free will*), des colonisés. La figure du zombie ne fera véritablement son entrée sur la scène de la culture populaire

21 Certains affirment que le véritable zombie d'origine au cinéma est le somnambule dans *The Cabinet of Dr. Caligari*. L'hypnose est également discuté par P. Mahoney et ce, de façon très intéressante. Selon lui, l'hypnose qu'exerce le sorcier sur le zombi dans le contexte haïtien est fondamentale. Sans elle, il n'y a pas d'être zombifié. En se transformant, le zombie aurait certes perdu son sorcier mais ne se serait pas dépourvu de l'hypnose. En effet, le zombie génère un effet hypnotique ce qui explique la réaction toujours très lente des protagonistes face à celui-ci. « Mass Psychology and the Analysis of the Zombie », *Better Off Dead*, *op.cit.* p.117

qu'avec le récit de voyage de William Seabrook, aujourd'hui méconnu du public si ce n'est de cette citation constante comme étant la source factuelle du zombie, qui a pourtant frappé l'imaginaire lors de sa sortie en 1929. Les Américains en sont à leur première occupation, en territoire extra-américain, sur l'île d'Haïti. Se retrouvent ainsi, au premier plan, la problématique de l'autre, de l'altérité et de l'incompréhension que vivent ceux-ci face à une culture dont ils ne saisissent pas les codes. Ainsi, dans le cinéma des années 30 et 40, c'est de ce « travelogue » qu'émerge une première formulation de la figure du zombie : d'une part, le contexte de l'île est exploité, et d'autre part, le « zombi » est un individu « mort » et réanimé via la sorcellerie d'un prêtre de religion vaudou.

Emblématiques de la période, *The White Zombie*, de Halperin et *I Walked With a Zombie*, de Jacques Tourneur seront objet d'attention. Je ne souhaite pas résumer et relire chacun des films, cela prendrait un espace qui n'est pas disponible et qui a déjà été fait²². Inspiré du récit de voyage de Seabrook, également une pièce de théâtre, *The White Zombie* est reconnu comme le premier film où le zombie est à l'écran. Un film archétype de la production du studio Universal. D'ailleurs, les décors sont les mêmes que pour la production de Frankenstein, tout comme Bela Lugosi, acteur stigmatisé de l'époque, joue dans les deux films. Quant à lui, *I Walked With a Zombie*, paru sur les écrans en 1943, est un film aux premiers abords doux et romantique. Pourtant, rien n'est jamais ce qu'il semble²³. Considéré comme une

22 Entre autres : *Vaudou de Jacques Tourneur : Archipel des apparitions*, par Marcos Uzal, Yellow Now, Côté films, 2006 ; et, *Jacques Tourneur : Les figures de la peur*, par Frank Lafond, Les Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007

23 À cet effet, voir la lecture qu'en fait Marcos Uzal, *ibid.*

réinscription de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, Richardson²⁴ lit ce film comme un jeu entre l'héritage colonial et le sentiment de culpabilité qui lui est associé alors que le passé s'introduit dans le présent. Les événements antérieurs, parfois lointains, contiennent des échos qui résonnent encore dans le présent du film. Selon Richardson, bien que Tourneur soit attentif à la représentation des croyances religieuses vaudou, celles-ci restent montrées en superficie, c'est-à-dire à partir d'une perspective « occidentale ». Cet habituel commentaire concernant la représentation de l'univers vaudou, signale l'exigence d'exactitude mimétique entre ce qui est montré à l'écran et ce que cela doit représenter. J'y reviendrai dans le second chapitre.

Le chronotope²⁵ de l'île, exploité tant dans *White Zombie* que dans *I Walked With a Zombie*, est fondamental pour la compréhension du corpus filmique zombie. Ce chronotope de l'île situe le déroulement du récit en retrait du monde. En ce sens, un film de 1936, *The Walking Dead*, en fait explicitement état. À la fin du XIXe siècle, être enterré vivant était une peur courante. À cette époque, les critères qui déterminaient l'état d'une personne décédée n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui. De cette façon, notre conception de ce qu'est la mort clinique va de pair avec l'emploi de la technologie. Dans *The Walking Dead*, l'action se déroule sur une petite île grecque où une « épidémie », c'est ce qu'on suppose, de peste débute. Un huis clos est rapidement établi et personne ne pourra en sortir jusqu'à ce que la peste disparaisse, ou que tous disparaissent. Parmi le groupe se trouve une dame qui entre parfois en transe, son

24 Richardson, Michael. *Otherness in Hollywood Cinema*. New York : Continuum, 2010.

25 Le chronotope est un concept élaboré par Bakhtine dans « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». Ce concept propose une nouvelle approche aux œuvres en ce que, « en tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle. » Bakhtine, M. M. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p.238

rythme cardiaque devenant pratiquement imperceptible et ses signes vitaux très faibles. Alors qu'elle se trouve dans cet état de transe, on se méprend sur sa condition et elle est alors, à tort, considérée morte. En plus du chronotope en retrait, cet état de mort et de retour à la vie, bien que l'on sache qu'elle ne fut jamais morte, rapproche ce film au corpus filmique zombies de l'époque. Cela réitère que rien n'est jamais ce qu'il semble.

Dans les années 80, Wade Davis, alors jeune anthropologue de l'université de Harvard, s'est déplacé sur l'île d'Haïti pour élucider ce phénomène de mort et de retour à la vie. Un film, dirigé par Wes Craven, *The Serpent and the Rainbow*²⁶, adapte son enquête éponyme en clés psychédéliques. Les écrits de Davis offrent plusieurs pistes quant à cette réflexion sur la possession de l'« esprit » et permettent d'apporter des éclaircissements sur le comment et le pourquoi on devient un zombie dans cette culture. Il met en récit (sous forme de journal) la force des croyances sur le pouvoir de la mort. Le zombie « vaudou » fait ressortir deux aspects. Tout d'abord, la peur d'être enterré vivant et la signification de ce que veut dire « être mort ». Ensuite, celui qui sera zombifié le sera pour plusieurs raisons, et non pas par pur esprit de vengeance comme il est sous-entendu dans *White Zombie*. Cet individu sera jugé par les « sociétés secrètes » et s'il est « prouvé » que celui-ci est coupable, qu'il a entravé une des 7 « lois »²⁷, il sera zombifié. Celui qui devient zombie, le devient parce qu'il a porté atteinte aux lois implicites d'une communauté, la sienne. Je pense ici au film de Tourneur, où Jessica est zombifiée des suites de la pression qu'elle exerce au sein du noyau familial, propriétaire d'une

26 Un film de 1988.

27 Je ne crois pas nécessaire et pertinent d'entrer dans le détail de ces lois et de la signification des « sociétés secrètes ». Je m'en excuse.

plantation sur l'île, de partir avec le frère de son mari. Elle est une menace à la cohésion familiale, et donc, de la communauté.

À partir des années 50, toujours dans la fréquence de cette problématique de l'altérité, le zombie trouve sa niche dans les récits « atomiques » ou les récits d'extra-terrestres. Dans des films comme *Creature With the Atom Brain*, *I Bury the Living*, *Plan 9 from Outer Space*, *L'ultimo uomo della terra*, *The Earth Dies Screaming*, *The Plagues of the Zombies*, etc. et ce, en ne nommant que les plus connus et discutés dans les *Zombie Studies*. La production cinématographique de cette époque est lue comme étant le reflet des peurs que la Guerre Froide et le communisme ont généré. L'expansion économique et territoriale en cours à cette époque aux États-Unis modifie le paysage urbain et la vie quotidienne de par la mise en chantier et l'accès en masse aux *suburbs*. Un changement chronotopique, observable dans le passage de l'île exotique, et lointaine, à la banlieue, manifeste un rapprochement des appréhensions face à la rapidité des changements socio-économiques. C'est ce qu'avance Bernice Murphy²⁸, bien qu'elle n'emploie pas la terminologie de Bakhtine et qu'elle s'appuie sur un rapprochement entre zombie, drone et extra-terrestre *that look alike*.

La surenchère

J'ai présenté les œuvres principales constituant la première phase et situant la provenance de la figure. La deuxième phase qui s'amorce dans les années 60 marquera

28 « Imitation of Life : Zombies and the Suburban Gothic », *Better Off Dead*, *op. cit.* p.121.

profondément l'économie de la figure. Elle subira, sur le plan esthétique, des transformations importantes qui sont, en partie, attribuables aux relâchements du régime de censure Hollywoodien. Dans cette section, je vais, en plus de parcourir et de recenser les œuvres et thématiques interprétatives principales, interroger les mécanismes de cette transformation cruciale. George Romero et son *Night of the Living Dead*, sorti en 1968, est régulièrement indiqué comme LE film qui a bouleversé l'esthétique du zombie – ainsi que son chronotope. À cet effet, Kim Newman débute son bouquin encyclopédique *Nightmare Movies*, publié en 1988, et ajourné en 2011, sur le film de Romero. Newman situe délibérément ce film en ouverture. Celui-ci et non pas *Psycho* d'Alfred Hitchcock, paru en 1960, et traditionnellement identifié comme le premier film d'horreur (moderne)²⁹. C'est un film de « zombies »³⁰ qui effectue ce tournant majeur. Pourquoi ce film et pas un autre? Pourquoi y a-t-il insistance sur la filmographie de George Romero et ce, tant chez les critiques de cinéma qu'au sein de l'institution dont font foi les *Horror Studies* et *Zombie Studies*? Les films de Romero sont structurés, ils offrent plusieurs voies d'analyses et ils sont politiquement engagés. Une littérature abondante sur ses films est disponible et Romero n'a jamais hésité à les commenter et les expliquer. Voilà des paramètres non négligeables pour l'étude de ce corpus. Tout comme, il y a en 1978 la « révolution » qu'entraîne *Dawn of the Dead* et son utilisation du centre commercial comme espace narratif, créant un chronotope extrêmement riche et fort, qui fera jubiler toute une panoplie d'individus à la recherche d'un message puissant contre la société de consommation et le capitalisme. Le cinéma de zombie, et d'horreur, de par sa position

29 Hitchcock y est tout de même pour beaucoup. Nous le verrons sous peu.

30 Ces guillemets me permettent une précision : dans le film, il n'est jamais mention de « zombie » mais plutôt de « living dead ».

marginale, devient progressivement le vecteur d'un message social, d'une revue critique de la société et de ses habitudes, comportements et préjugés considérés conventionnels.

Toujours est-il que la question reste la même. Pourquoi ce film? Pourquoi *Night of the Living Dead*? Qu'est-ce qui le rend si significatif et irréductible aux autres films de son époque?³¹ Suite au visionnement d'une multitude de films³² précédant l'arrivée de celui de Romero, cela s'est clarifié. La particularité de *Night of the Living Dead* réside dans son affinement de la thématique du mort-vivant, dans son épuration. Cette figure n'est pas nouvelle. Elle recouvre d'autres figures comme le vampire et le goule. La figure se présente d'abord à partir de ses origines cinématographiques « vaudou », c'est-à-dire de sa manifestation comme telle dans le cinéma américain des années 30 et 40. Dans le film de Romero, aucune trace de ces origines vaudou. Le film s'ouvre alors qu'un frère et une sœur se dirigent vers un cimetière afin de rendre les respects à leur défunt père à la demande de leur mère. Cette présence du cimetière n'est pas nouvelle. Par exemple, *I Bury the Living* se déroule presque entièrement dans un cimetière. Par contre, dans *I Bury the Living* se rencontre le mal (*evil*) et une connotation vaudou sous la forme des aiguilles et de la carte. Les aiguilles noires causent la mort, et les aiguilles blanches font revenir les morts à la vie. Toutefois, la conclusion désamorce l'effet intrigant du mal (*evil*) en rétablissant l'ordre par le biais d'une

31 Selon Francesco Pitassio, dans « Mauvais Rêves. George A Romero, Les morts-vivants et le cauchemar américain », le paradoxe de ce film réside entre sa singularité et sa « capacité même à se multiplier » ; en font foi les remakes et l'amorce d'un filon, toujours actif. Guido, Laurent. *Les peurs de hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne : Antipodes, 2006, p.115

32 Les films sont: *Creature with the Atom Brain*, *I Bury the Living*, *Plan 9 from Outer Space*, *L'Ultimo Uomo della Terra*, *The Plague of the Zombies*.

explication rationnelle³³. Le personnage principal est alors présenté comme un fou ayant halluciné toute cette histoire d'aiguilles et de carte, et un meurtrier dont la motivation est « rationnelle » est rapidement démasqué. *Plagues of the Zombies*, un film de John Gilling, de 1966, situe l'action dans un village, et dans un temps passé, que l'on pourrait qualifier de « gothique ». Les schémas du sorcier vaudou et de l'exploitation sont repris, les morts reviennent à la vie par la « magie » d'un sorcier pour travailler dans une mine lui appartenant. Enfin, dans *Plan 9* et *L'ultimo uomo della terra*, la figure du zombie ne s'est pas encore radicalement distinguée du vampire. Quant à lui, *Night* se situe dans la campagne, mais dans un temps contemporain à sa sortie en salle. Il n'y a pas de maléfice, de sorcellerie ou de présence du mal pour justifier la présence des zombies. *Night* en est résolument dépouillé. Une explication, que l'on qualifie de scientifique et, par extension de rationnelle, est divulguée à travers un journal télévisé³⁴. Néanmoins, ce film ne se préoccupe pas de la cause, contrairement, par exemple, à Max Brook et son *World War Z*, ou la majorité des films de zombies des années 2000. Les zombies ne sont pas les instruments d'aucune autre entité, sauf de leur faim, ils ne possèdent pas (ou ne sont pas possédés par) de motivation diabolique, ou de désir de vengeance. En fait, *Night* se conclut de façon résolument cynique. Le protagoniste principal qui aura tenté toute la nuit de se défendre, lui et les autres, terminera ses jours abattu

33 Les conclusions au cinéma, tout autant dans le cinéma d'horreur (particulièrement celui des grands studio) sont toujours délicates à examiner, ce que soulève Towlson : « The « restorative endings » of the 1930s films, although formulaic, must be understood in the context of censorship under the Hays Code and studio practices (including the standard procedure of changing endings after preview screenings). This reveals the 1930s horror film to be strongly subversive. » *op. cit.*

34 On raconte que cette explication a été insérée des suites de pression des producteurs afin qu'une « cause » soit incluse dans le scénario pour éviter toute zone grise tel que présenté dans une note de fin d'article par Phillip Mahoney, reprenant les propos de Peter Dendle.

par les forces de l'ordre. Pour Charles Derry³⁵, *The Birds*, le film d'Hitchcock de 1963, est la « source » et inspiration pour la structure narrative et thématique de *Night*, de par sa location, la quantité des antagonistes (les oiseaux, toujours perchés, attaquant sans aucun motif valable), le huis clos dans la maison, la finale ouverte digne d'un récit apocalyptique. Ce rapprochement avec le film d'Hitchcock crée une nouvelle filiation et met à l'avant-plan l'univers apocalyptique, c'est-à-dire sans espoir de résolution, que Derry, dans sa typologie nomme « *The Horror of Armageddon* »³⁶. Or, il n'y pas de mesure commune entre les oiseaux et les hommes, alors que dans *Night*, le parallèle entre les hommes et les zombies est beaucoup plus facile à établir par l'origine des zombies (des humains qui meurent et reviennent à la vie) bien qu'obnubilés par une seule et unique action : le cannibalisme.

Dès lors, *Night* laissera une forte impression et son empreinte sur le cinéma de zombies qui, dans les années 70 et 80, se développe (et se perpétue) soit en poursuivant ce filon, soit par sa reprise, partielle, mais en des termes beaucoup plus violents (visuellement), le cannibalisme. Cette période est pour la tradition des *Zombie Studies*, les années européennes, *Euro Horror* dont font partie l'espagnol Jess Franco, l'italo-espagnol Jorge Grau, le français Jean Rollin, et les italiens Lucio Fulci, Bruno Mattei, Andrea Bianchi, Marino Girolami et Umberto Lenzi, pour n'en nommer que les plus connus. C'est également l'âge d'or³⁷ du film

35 Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0 : A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. Jefferson, N.C. : McFarland, 2009.

36 Charles Derry segmente en trois temps le cinéma d'horreur : « *Horror of Personality* », « *Horror of Armageddon* » et « *Horror of the Demonic* ». Cette démarcation en trois filons me semble lucide et synthétique.

37 Un âge d'or très court, de 1979 à 1981, comme le fait remarquer Donato Totaro : « The Italian zombie film : from derivation to reinvention » dans Schneider, Steven Jay. *Fear without Frontiers : Horror Cinema across the Globe*. Godalming, England : FAB, 2003.

cannibale, la qualité zombie par excellence, tuer et dépecer les corps pour se nourrir de la chair d'un semblable. Fréquemment, c'est le contenu manifeste de ces films : établir un rapport de similarité entre ces « cannibales » et les Occidentaux. L'ouverture de *Cannibal Holocaust* avec sa voix hors champ qui discute de ces cannibales en montrant des images de la ville de New York et de ses habitants en est un exemple. Pour Ian Olney, le film de zombie cannibale utilise le « cannibalism as a metaphor to explore the seemingly boundless appetite for imperialist expansion exhibited by 'white culture' »³⁸ et ce, à l'aide de différents procédés comme l'engagement du regard (gaze) du spectateur vers l'expérimentation d'autres rôles et identités raciales. Le chronotope archétype de ces films consiste en un groupe d'individus qui voyage sur une île lointaine des Caraïbes (le tiers-monde exotique) afin de retrouver soit des disparus ou résoudre une affaire amorcée chez eux et nécessitant un déplacement, le tout dans une temporalité contemporaine. Les protagonistes se rendent sur cette île lointaine et y trouvent des cannibales ce qui suscite une panoplie de scènes gore³⁹ de dépeçage de corps. Une importante spécificité du cinéma zombie italien est d'être excessivement graphique et de jouer sur les conventions filmiques tout en reprenant, à quelques reprises, les codes du documentaire ou de l'enquête journalistique. La « sceneggiatura » brouille le rapport de distance entre le spectateur et le contenu (codifié par une tradition visuelle), allant jusqu'à des poursuites, comme ce fût d'ailleurs le cas pour Marino Girolami et son *Cannibal Holocaust* qui, de par sa

38 Olney, Ian, *Euro Horror*, Bloomington : Indiana University Press, 2013, p.186

39 « Le gore, c'est la fin d'une certaine idée du cinéma. Dans leurs outrances, les Lewis, Romero et consorts n'ont pas seulement tourné une page du cinéma d'horreur, ils ont aussi abandonné une manière de filmer. Car le gore ne se contente pas de répandre des litres de sang là où naguère quelques gouttes suffisaient. Il signifie aussi la fin du règne absolu du hors-champ et de l'ellipse. La caméra a investi le premier pour mieux se repaître de l'horreur; quant à la seconde, elle n'a plus cours lorsque la mort et la souffrance physique deviennent un spectacle à restituer dans sa continuité. » Rouyer, Philippe. *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris : Éditions du Cerf, 1997, p.161

structure d'enquête et le visionnement des bobines retrouvées, a conduit, à l'époque, à être accusé d'avoir produit un *snuff*. C'est de nouveau l'épreuve du réel, l'exigence d'exactitude mimétique entre ce qui est montré à l'écran et ce que cela doit représenter, qui est ici en jeu. Néanmoins, à l'inverse des films de zombies de la première phase, ces accusations concernent une trop grande « fiabilité » représentative entre l'écran et l'objet.

Simultanément aux films cannibales et aux films européens, les années gore prennent définitivement leur envol. Aux États-Unis, elles débutent avec le deuxième grand succès de Romero, *Dawn of the Dead*, une coproduction italienne. Du coup, bien qu'il amorce la séquence populaire des années gore, ce film eut sans contredit une énorme influence sur le cinéma italien, particulièrement chez Lucio Fulci et *Zombi 2* en 1979. Cette popularisation du gore est également visible dans le renouvellement des magazines. Au début des années 80, *Gore Gazette* et *Fangoria*⁴⁰ apparaissent sur le marché, signes d'un changement profond d'attitude face au gore. Toutefois, Philippe Rouyer, date l'apparition du gore avec *Blood Feast*, en 1963. Il ne m'appartient pas de contester cette chronologie, mais plutôt d'observer que les années 80, et la fin des années 70, placent le gore à l'avant-plan, et ce, dans des productions d'envergure. On dit que les années 80 sont le retour au cinéma d'horreur de studio, par opposition au cinéma d'horreur indépendant, avec des films comme *Evil Dead* de Sam Raimi, *Night of the Comet* de Thom Eberhardt, *Day of the Dead* de George Romero, *The Return of the*

40 David Flint en fait état dans *Zombie Holocaust, How The Living Dead Devoured Pop Culture*, bien que n'étant pas écrit par un acteur académique, ce livre offre un historique révisé du zombie, et il couvre toutes les sphères médiatiques du phénomène, BD, cinéma, littérature, objets commerciaux, pornographie zombie, etc. Sans compter que Flint ose contredire certains lieux communs que les fans et les *scholars* ont établis envers certains films cultes. Il est très sévère, et à notre avis c'est justifié, envers l'œuvre cinématographique de Romero.

Living Dead de Dan O'Bannon, *Re-Animator* de Stuart Gordon, *Prince of Darkness* de John Carpenter, pour n'en nommer que quelques-uns. Ce qui caractérise cette période c'est une surenchère et la répétition de motifs sanglants et gore. Les films prennent place dans des lieux plus vastes, il y a plus de personnages, plus de cris, plus de sang et plus de zombies. Autre élément important, Peter Dendle note comment ces films ne se modulent plus sur le huis clos, mais plutôt sur la poursuite et les assauts violents⁴¹. Et pour le dire avec Philippe Rouyer :

Certes, il ne s'agit encore que de surenchère quantitative, mais j'ai montré plus haut comment le genre avait réussi, au risque de la parodie, une escalade dans la nature même de l'horreur. Surenchère dans l'identité des victimes: après le meurtre de la femme, celui de la mère (*La Nuit des morts vivants*) puis celui de l'enfant (*Toxic*). Surenchère dans les armes utilisées: du vulgaire couteau de boucher à la tronçonneuse, en passant par la chignole et des instruments plus incongrus. Surtout, surenchère dans l'horreur des actes représentés: après le meurtre, la mutilation (*Blood Feast*), le cannibalisme (*La Nuit des morts vivants*), la nécrophilie (*Re-Animator*).⁴²

Cette période flirt avec des propositions à la Frankenstein (*Re-Animator*), avec le diable et le mal (*Evil Dead*), et un bon fond d'apocalypse (*Night of the Comet* et *The Return of the Living Dead*). Un film se démarque, *Zeder*, de Pupi Avati, et ce, bien qu'il reprenne un motif récurrent de cette période. Alors qu'est découverte une infrastructure, naturelle ou scientifique, pour ramener les morts à la vie, un homme perd sa bien-aimée. Au fait de l'infrastructure permettant le retour à la vie des morts, cet homme ne peut résister. Il y soumet sa bien-aimée. Qui s'y frotte s'y pique, le protagoniste se fera mordre par sa belle. Ce savoir est contaminé, contagieux. Elle revient plus belle que jamais, dans ses bras, elle le mord et le dévore. *Zeder* a l'avantage de présenter intelligemment son récit et de suggérer, via un mécanisme télévisuel de surveillance des cercueils quelque chose qui relève de l'intrusion, de la profanation alors que

41 « Zombie movies and the "millennial generation" », *Better Off Dead*, *op. cit.*, p.178

42 Rouyer, *op. cit.*, p.169

ce mort qui revient à la vie est parcouru d'un rire hystérique. Manifestement, cette époque explore le désir de survie et le désir de l'autre.

Les reprises de *Night of the Living Dead* abondent. Tom Savini, éternel collaborateur de Romero, en produira une. Que dire d'un remake qui n'a pas déjà été dit? Ce film se maintient à l'intérieur des règles établies par le film de Romero tout en se voulant le miroir des changements sociaux des dernières décennies, entre autres sur le plan des rapports de force entre sexes. « *They're us, we're them* », dit la protagoniste principale, survivante, le lendemain matin en observant les réminiscences de la nuit et scellant définitivement le rapport de similitudes instauré par Romero. *Return of the Living Dead III*, dirigé par Brian Yuzna, se démarque également par son personnage féminin qui, après être revenue à la vie, résiste au passage final en se perçant le corps afin de générer une douleur excessive l'empêchant de glisser vers l'état de mort-vivant. Des années 80 aux années 90, une trame narrative est fréquemment reprise, celle d'un complexe militaro-industriel expérimentant sur des cadavres qu'il réanime et où un individu au fait de ces expériences en vient à perdre quelqu'un de cher et ne peut résister de réanimer celui-ci, de le ramener à la vie (*whatever that means*). S'ensuit une série de catastrophes, l'ordre est difficilement rétabli. Il y a également *Braindead* de Peter Jackson qui laissera une forte impression avec cette surenchère de sang qui gicle. *Dellamore Dellamorte* de l'italien Michele Soavi se démarque de par sa sensibilité et son esthétique. Le récit se déroule dans le cimetière d'un village italien que nous découvrirons, à la toute fin, complètement coupé du monde. Découragé, le protagoniste se décide à enfin quitter ce village, et ce cimetière où il est chargé de tuer tous ces morts qui reviennent à la vie. La scène finale

nous le montre, entrant dans un tunnel, et à la sortie, qui immobilise sa voiture juste avant la fracture terrestre. Nous avons déjà mentionné qu'une des caractéristiques chronotopiques des films de zombies est de proposer des lieux en retrait (l'île, la banlieue, le huis clos, le siège, le centre commercial, etc.) dans un temps en rupture... avec « il resto del mondo » comme le dit le protagoniste de *Dellamorte Dellamore*.

La perte de soi

Dès lors que la phase actuelle s'amorce, le rythme de la production est prolifique et l'étendue du phénomène est globale. Les films prédominants sont *Resident Evil* et ses suites, *28 Days Later*, *Shaun of the Dead*, *Dawn of the Dead*, *Fido*, *Pontypool*, *REC*, *La horde*, *I Am Legend*, *28 Weeks Later*, *Planet Terror*, *Deadgirl*, *Zombieland*, *Deadsnow*, *World War Z*, pour ne nommer que les plus connus et pour souligner l'avènement du zombie enragé qui court vite. Comme le remarque Charles Derry, il n'y pas de nouvelle trame narrative, seulement un renouvellement de la structure, à partir du filon de *Night*, et une actualisation des grandes thématiques de l'horreur : « *The Horror of Apocalypse* » et « *The Horror of Demonic* », et la troisième bien qu'elle ne s'applique pas directement, « *The Horror of Personality* ». Selon quelques lectures critiques de la figure, la vitesse de cette nouvelle forme de zombie est associée au sentiment de vivre dans un monde de vélocité, où l'information arrive et disparaît tout aussi rapidement : « If Romero's shambling figures replicate the slow and steady unspooling of low-resolution analog media, then the contemporary zombie reflects digital

media's capacity for speed and random access.»⁴³ Il existerait donc une correspondance périodique entre les attributs de la figure dans l'œuvre et les attributs de l'univers médiatique. Des films comme *28 Days Later*, *Resident Evil*, ou *REC* suppose cette correspondance. Ce qui, à mon sens, caractérise cette période ce sont les lieux où l'action se déroule, c'est-à-dire les lieux de la mort. Le milieu hospitalier, bien que déjà présent depuis les années 70-80⁴⁴, est désormais prédominant. Le personnage principal de *28 Days Later* se réveille dans un hôpital, tout comme celui de la télésérie *The Walking Dead*, et l'action de *Deadgirl* se déroule dans un hôpital psychiatrique abandonné. Le temps narratif de ces productions est profondément contemporain et se déroule majoritairement dans un environnement urbain. Cette nouvelle décennie, la nôtre, nous a apporté, entre autres, l'adaptation de la bande dessinée *The Walking Dead* en format télévisuel ; une série qui ne se terminera jamais ou dans très très longtemps⁴⁵. Du côté de l'Angleterre, la minisérie *Deadset* reprend la codification de *Big Brother* pour la saccager résultant en une minisérie résolument rythmée et cynique. L'adaptation filmique du livre de Max Brook *The World War Z* reformule le filon en suggérant l'approche d'une résolution. Cependant, bien que je puisse identifier ces quelques récurrences, les filons et les motifs partent dans une trop grande quantité de directions. Il faudra attendre qu'une épuration du corpus se fasse pour réellement pouvoir prendre le pouls de ces deux dernières décennies.

Sur le plan du discours critique, la figure du zombie s'intègre au registre du posthumain

43 Cameron, Allan. « Zombie Media : Transmission, Reproduction, and the Digital Dead », *Cinema Journal* 52, no. 1 (2012) : 66-89, p.73.

44 Pour plus de détails, voir Donato Totaro, *op.cit.*, p.4.

45 Nous n'inventons rien. Kirkman l'a admis dans une entrevue au magazine Rolling Stone. Consultée la dernière fois le 1 août 2014 : <http://www.rollingstone.com/tv/news/robert-kirkman-i-can-do-1-000-issues-of-the-walking-dead-20131008>

afin de produire une réflexion sur le sort du monde contemporain. Alors que la métaphore produit du savoir sur le temps présent, où l'on cherche dans un réseau de correspondances des attributs pour se comprendre soi, dans le *Zombie Manifesto*⁴⁶, la figure du zombie, au-delà d'un regard sur le présent, annonce l'avenir, la prochaine phase de l'humanité alors qu'elles écrivent : « The zombii thus suggests how we might truly move posthuman : the individual must be destroyed. »⁴⁷ Elles emploient la figuration pour suggérer les chemins de l'avenir. La problématique de la perte de soi s'est fortement implantée dans le corpus filmique zombie de cette période. Désarmés devant le corps d'un zombie qu'ils ne peuvent s'empêcher de considérer encore un des leurs, la réaction des protagonistes d'un film de zombie en est la trace la plus visible. Souvent, l'hésitation leur coûte la vie. C'est qu'ils ne peuvent s'empêcher d'y reconnaître les signes identitaires (le visage, le corps) de ce qu'ils ont connu. De même, les protagonistes, bien que leurs identités soient construites autour de typologies caractérogiques grossières, peu nuancées, rencontrent, pour eux-mêmes, cette problématique de la stabilité du soi. Dans un monde où tous les repères identitaires se sont écroulés, ces vestiges contrastent fortement avec le nouvel ordre de la survivance.

En ce que le chronotope révèle l'image de l'homme, il révèle l'importance que nous accordons aux signes et aux attitudes identitaires. Par exemple, dans *28 Days Later*, c'est le visage qui est le repère identitaire. Il fait la différence entre *us and them*. Néanmoins, dans *Deadset*, la figure du zombie brouille les catégories identitaires, les hiérarchies et les identités

46 Lauro, S. J. Embry K. « A Zombie Manifesto : The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism. », *BOUNDARY 2* 35, no. 1 (2008) : 85-108.

47 *Ibid.*, p.96

que l'on croyait immuables. Cette télésérie britannique met en scène un groupe de participants à une télé-réalité, *Big Brother*, qui, alors que le monde extérieur au studio de tournage est en train de parachuter dans un univers apocalyptique zombie, vivent leurs petits drames de plateau. Les stéréotypes identitaires demeurent excessivement marqués jusqu'à l'écroulement de la séparation entre l'extérieur et le plateau de tournage. Dès lors, toute la série de réflexes et de comportements qui avait été maintenue et répétée devient caduque et embarrassante. Sur le plan narratif, l'incessante quête des protagonistes séparés de se rejoindre (les deux amoureux, les amants, le producteur et ses marionnettes, etc.) de retrouver l'union d'avant la scission, suggère tout autant l'impossibilité d'être sans l'autre. Sur le plan esthétique, l'insertion de gros plan d'œil suggère, voire questionne, le regard de l'autre. Qui regarde encore? Les différentes fréquences d'images entre l'univers *Big Brother* et ses plans fixes, et le monde extérieur où la caméra se révèle toujours branlante, toujours mouvante marquent la distinction, la coupure fondamentale entre ces deux univers identitaires. Les plans fixes rappellent cette stabilité du soi qui se joue, alors qu'à l'opposé, la caméra branlante suggère que le soi ne peut reposer sur des typologies. Les identités d'avant sont contre-productives pour ce Nouveau Monde. Qu'est-ce que cela signifie? C'est-à-dire que le corpus zombie suppose toujours que les protagonistes deviendront, dans ce nouvel ordre où les typologies sont désuètes, des êtres violents et agressifs, sublimés (conservation de soi ou du groupe) ou pas (gratuité de la violence). Toutefois, au-delà de cette simple partition, cette recherche de soi, d'un nouveau soi, plusieurs tenteront de la maintenir dans une nostalgie et une vénération des signes du passé.

Dans l'altérité, le rapport avec l'autre, se trouve l'acte de définition de soi à travers ce

qui n'est pas soi. *Deadgirl* met en scène deux adolescents qui trouvent une « femme » dans le sous-sol d'un hôpital psychiatrique abandonné et en retrait du milieu de vie de la communauté. Ce retrait est, tout au long du film, montré par des plans de ponts, de traverses, et de parcours de tunnels. Le retrait est aussi une plongée dans la profondeur (du bâtiment, et probablement de la psyché du personnage principal, mais n'évacuons pas le fantastique!). Cette « femme » est en fait un cadavre, une zombie, attachée sur une table, recouverte d'un sac de plastique, nue et sale. Un des deux adolescents décide de mettre à profit ce corps restreint par ses attaches et disponible à ses fantaisies sexuelles. Peu à peu, d'autres adolescents sont impliqués dans la situation qui, dans la continuité du corpus de l'horreur, ne fait que se dégrader pour éventuellement se terminer dans un bain de sang. Au-delà d'une lecture strictement féministe⁴⁸, l'intérêt de ce film réside dans les rapports que la présence de cette zombie suscite, les rapports que chacun entretient avec l'autre (ami, connaissance, rival, amour). Dans ce film, la contagion n'est absolument pas un enjeu, du moins, pas avant qu'ils ne découvrent qu'ils peuvent transformer d'autres filles de la même manière. Il n'y a qu'un seul zombie autour duquel se brodent tous les rapports. L'autre, dans ce film, n'est pas l'envahisseur, il est, tout simplement, l'autre que soi, qui est le moyen de la satisfaction de ses désirs (sexuels, de reconnaissance, de complétion, etc.). Lorsque J.T. comprend que la demoiselle est un cadavre nu qui respire, il en dit : « She is a kind of monster, or something, but she is our monster. » Si l'autre n'est pas humain, alors je suis humain, de même, si l'autre est « inhumain » parce que violent, agressif, alors je suis bon et juste. Foucault écrivait que le monstre crée la différence, qu'il permet de la penser : « (...) et ainsi sur le fond du continu, le monstre raconte, comme en caricature, la

48 À cet effet, voir Jones, Steve. « Gender Monstrosity », *Feminist Media Studies* 13, no. 3 (2013) : 525-39.

genèse des différences, et le fossile rappelle, dans l'incertitude de ses ressemblances, les premiers entêtements de l'identité. »⁴⁹ Et, c'est de cette manière que le monstre est employé dans le corpus zombie. Incessamment, le monstre (la zombie, le non-humain, ce qui n'est pas soi) est la limite qui permet de se penser, de se définir par opposition à ce qui n'est pas le soi.

Enfin, j'ai déjà remarqué comment la contagion devient prédominante dans le corpus filmique actuel. Nulle part, celle-ci n'est aussi bien mise en scène que dans *Pontypool*. Étonnamment d'ailleurs, puisque la presque totalité du récit se déroule dans un sous-sol d'église transformé en station de radio communautaire. Encore une fois, le chronotope principal est en retrait. La radio est en retrait des événements, avant d'y basculer, et est un huis clos, expression simplifiée de la cabine insonorisée où Grant Mazzy, l'animateur, entre en communication avec Pontypool, ville en quarantaine. Pourquoi la perte de soi serait-elle corrélée, ou exprimée, dans la contagion? Dans le mouvement de la contagion, il y a deux choses : le don et la prise. Ce qu'on donne (l'infection) est toujours le retrait de quelque chose (la vitalité, soi).

Le récit de *Pontypool* se déroule principalement dans une station de radio communautaire alors que, ce qui semble être dû à d'étranges soulèvements, le quotidien est perturbé. L'incohérence de l'information qui entre dans la station est ponctuée de la plus grande incohérence verbale des témoins qui communiquent avec la station. L'infection est virale et elle a lieu à travers les mots, atteint la pensée, jusqu'à la dissolution de la personne.

49 Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p.169-70

De la même façon, alors qu'ils reçoivent les appels entrants et qu'ils entendent les *babblings*, ou les suppositions de *chanting* de la foule, Mazzy et son équipe sont littéralement terrifiés. D'une part, par la perte d'expression individuelle, et, d'autre part, par la concordance d'une foule qui répète les mêmes incohérences. Ce film s'écoute, les images sont pratiquement dispensables, ce qui suggère une forte connexion entre la parole (la sonorité) et le soi. Une fois infectée, une personne partira à la chasse (*hunting*), c'est que sans victime, il y aura autodestruction (suicide). C'est étonnant ce que cela peut indiquer sur la peur de la perte de soi : comment puis-je *être* sans la parole?

Conclusion

Au début de ce chapitre, j'ai fait état des inscriptions discursives de la figure du zombie. Ces inscriptions sont également des propositions de lectures et, alors que la prolifération de cette figure dénote une compréhension du monde partagée et reproduite, encore et encore, font du zombie un cas d'étude privilégié. Dans ce chapitre, j'ai fait un « état » de la question, d'abord, en reprenant deux définitions qui réinscrivent la formulation intérieur/extérieur. Ensuite, j'ai exposé la folle prolifération du zombie dans toutes les sphères de l'existence. Cela signale que ce phénomène ne se confine pas facilement bien que je m'en suis tenue principalement au corpus cinématographique. Outre que cette figure prolifère dans l'univers académique, elle est omniprésente, d'abord et avant tout, dans ce qui est convenu d'intituler les « pratiques culturelles », elle est multimédiale. Roman, cinéma, bandes dessinées, séries-télé, la figure du zombie occupe le champ du paralittéraire, c'est-à-dire ce qui

est en marge de l'institution et du milieu académique. En somme (plus ou moins) « hors » de la tradition que l'institution maintient et renouvelle. Toutefois, dans le milieu académique, la tendance actuelle est d'intégrer le paralittéraire pour produire une réflexion sur les pratiques culturelles, la culture dite populaire, ou même, afin d'interroger l'imaginaire contemporain. Toutefois, cela transige par un cadre théorique déjà présent : l'horreur. Dans cet extrait, la triangulation paralittérature-horreur-zombie est explicite : « Though horror film has been of interest to scholars for decades, some critics have heralded a resurgence of the zombie in popular culture and, subsequently, inaugurated a new boom of scholarly investigation of this fearsome figure of living death. »⁵⁰ De la sorte, les *Zombie Studies*, c'est-à-dire un corpus d'œuvres et de stratégies interprétatives, découlent directement des *Horror Studies*, une structure plus ancienne et déjà établie, qui naissent d'un intérêt pour la culture populaire, de masse et en marge de l'institution universitaire.

Enfin, j'ai tenu à répondre aux questions suivantes : d'où provient cette figure, et quelles sont les œuvres principales qui composent le corpus? J'ai distingué, comme l'usage le veut, trois périodes distinctes que j'ai renommées. La première période voit l'arrivée au cinéma d'un zombie associé à l'imaginaire vaudou. Il n'est pas tant mort que dépourvu de toute autonomie, et sous l'emprise d'un sorcier vaudou. Alors que rien n'est ce qu'il semble, les « morts » reviennent à la vie, vidés de leur substance. La seconde période s'amorce véritablement avec le film de Romero, *Night of the Living Dead*. J'ai pris grand soin d'exposer les particularités narratives de ce film et ce qui en détermine la puissance. C'était indispensable

50 « Introduction », *Better Off Dead*, *op. cit.* p.1

puisque ce film est, encore aujourd'hui, considéré par la communauté, comme le meilleur film de zombies. C'était également indispensable puisque ce film incorpore de vifs éléments de cannibalisme. Une première que Romero rend à partir d'images choquantes (pour l'époque) de viscères dévorées. Dès lors, il n'y aura aucune limite⁵¹ au mouvement de la surenchère esthétique, narrative, d'effets spéciaux, etc. Enfin, la troisième période, actuelle, est reliée par la prédominance de la perte de soi comme enjeu narratif, ce que la contamination à grande échelle, d'une rapidité foudroyante, suggère.

Déterminer ce corpus aura permis de distinguer deux tendances lors de l'articulation de la genèse de la figure. La première, en tant que réinterprétation, dans l'après-coup, du XXe siècle par périodisations thématiques. Elle prend ses assises à partir du contenu et cherche à produire du sens à partir des œuvres en tant que miroir (un lieu stable où il serait possible de saisir du regard) des mutations culturelles et produire une compréhension de soi. La seconde tendance est esthétique. Elle pense l'historique de la figure comme étant une succession de phases esthétiques ; le vaudou, le zombie à la Romero, et le zombie enragé et surhumain. Ainsi, ces deux tendances, que j'ai délibérément fusionnées, suggèrent des stratégies discursives et interprétatives de l'œuvre artistique auxquelles je m'intéresserai dans le prochain chapitre. En effet, comme le discours sur la figure du zombie s'insère dans une dynamique interprétative répétant celle qui est dominante dans les *Horror Studies*, je souhaite examiner cette hypothèse par l'examen d'œuvres théoriques, et distinguer les conséquences narratives de cette filiation pour l'interprétation de la figure du zombie.

51 J'ai déterminé qu'il n'était pas nécessaire, dans le cadre de ce mémoire, d'aborder le mélange de pornographie et de zombie, bien que cela soit d'un grand intérêt.

Dans ce chapitre, j'ai également tressé, entre tradition et lectures métaphoriques, des propositions de lectures chronotopiques. Plutôt que de s'en tenir à du descriptif de films et lectures critiques, j'ai suggéré la possibilité et la potentialité d'une lecture qui prendrait ses amorces, non pas d'intérêts purement esthétiques ou thématiques, mais du chronotope, issu de la réflexion de Bakhtine. Pourquoi? Pour reconfigurer le réseau sémantique de la tradition et réfléchir à partir des œuvres et les visions du monde et de l'homme qu'elles proposent. Le chronotope articule le sujet humain dans le temps et dans l'espace. Il nous parle directement et il encadre la proposition de vision du monde qu'il offre et reproduit. J'ai noté comment les lieux en retrait et les temps en rupture avec *il resto del mondo* sont des chronotopes typiques des films de zombies. Ces lieux en retrait et temps en rupture semblent signaler des modalités de la mort telle qu'elle est comprise aujourd'hui.

En somme, ce chapitre a été indispensable pour cerner ce qu'est le zombie et identifier les problématiques que soulèvent cette figure, sa genèse, et ses lectures critiques. En effet, le découpage du corpus existant, entre esthétisme et thématique, soulève des questions sur les enjeux narratifs qui conduisent la lecture et l'interprétation de la figure du zombie. D'autant plus que j'ai distingué la tendance à recourir à la métaphore pour interpréter la figure. Voilà un problème important de la représentation occidentale qui a été croisé à quelques reprises alors que des accusations ont été portées contre des œuvres de fiction de ne pas bien représenter, ou de trop représenter le réel. La figure du zombie (sa prolifération, son corpus et ses interprétations) n'est véritablement pas un problème tranquille. Alors que les *Zombie Studies*

relèvent des *Horror Studies*⁵², il est indispensable, afin de discerner et de saisir l'ampleur des enjeux narratifs conduisant les lectures et productions de la figure, de se plonger dans le prochain chapitre.

52 Cependant, est-ce un phénomène d'étalement ou d'encadrement?

CHAPITRE 2 : Lire l'horreur

Que faire avec ceux qui ne voient rien que ce qui leur plaît?

Spinoza, *Traité théologico-politique*

(...) comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres.

Aristote, *Poétique*

En tant qu'elle imprègne toujours déjà les instruments conceptuels par lesquels ON pourrait prétendre la saisir, la *Stimmung*, quoique sensible, ne peut être arraisonnée, circonscrite ou analysée « objectivement ». Ce que nous pouvons au mieux nous représenter d'elle, c'est la Figure qui lui correspond, la Figure en tant que puissance humaine de configuration de mondes. Ce qui est visé, dans cette « théorie », c'est donc bien une *Stimmung*, mais à travers la saisie d'une Figure.

Tiqqun, *Théorie du Bloom*

D'ordinaire, dans la fiction, ce qui fait peur, ce qui est dégoûtant, ce qui est violent physiquement et/ou psychologiquement, ce qui ne correspond pas aux règles connues et

partagées, ce qui est sans explication rationnelle est relayé au monde de l'horreur. Cependant, la filiation de la figure du zombie au registre de l'horreur par l'industrie cinématographique et la critique n'est pas sans conséquence. La lecture de la figure, et conséquemment, son interprétation s'effectuent à partir d'un ensemble de considérations provenant du genre de l'horreur et de la fonction conférée à l'œuvre dans et pour l'imaginaire contemporain. En effet, la filiation de la figure du zombie au genre de l'horreur rapporte cette figure à des thématiques bien précises, telles que la critique sociale et les rapports de force et de domination, la teneur viscérale de l'horreur, l'abjection, pour n'en nommer que les plus connues. Or, selon Todorov, dans son essai *Introduction à la littérature fantastique*⁵³, le genre met l'œuvre en relation avec la littérature⁵⁴. Il ne fait pas grand cas de ce qu'est un genre qu'il définit comme « un sous-ensemble de la littérature », et non pas d'un ton péjoratif, mais plutôt avec le ton de celui qui classe selon certains traits⁵⁵. Le genre est un relais entre l'œuvre et l'univers de la littérature⁵⁶ ; un chaînon intermédiaire, une instance d'attente, pour ainsi dire avant d'être réitéré et conservé, ou écarté, par le monde de la littérature, c'est-à-dire de la tradition. Le genre regroupe des œuvres, mais celui-ci est appelé à se modifier et à se transformer constamment, avec l'arrivée ou l'introduction de nouvelles œuvres. Ces mêmes œuvres qui, « conscientes » de ces regroupements, fonctionnent à l'intérieur du genre et le transforment tout à la fois. L'œuvre, en tant qu'unité dynamique, peut tout autant être un agent reproducteur, voire une reproduction, qu'être « transgressive ».

53 Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

54 Nous employons « littérature » tout en sachant bien que nous nous concentrerons sur des œuvres d'un corpus cinématographique. Je ne suppose, pour le moment, aucune distinction entre ce qui relève de la « littérature » et ce qui relève du « cinéma ». Cette question demeure en suspens.

55 D'où la référence aux sciences naturelles. Notons l'importance du caractère abstrait de ces traits pour la classification des œuvres dans la pensée de Todorov.

56 Todorov, *op. cit.*, p.12

Cela étant dit, le corpus filmique zombie est considéré comme un sous-genre de l'horreur, ce que j'ai déjà expliqué dans la conclusion du chapitre précédent alors qu'était examiné le rapport qu'entretiennent les *Zombie Studies* aux *Horror Studies*. Cela m'amène à interroger les enjeux narratifs que cette classification porte en son sein afin de discerner les notions critiques qui encadrent les lectures du phénomène zombie. C'est-à-dire que la compréhension du genre de l'horreur concerne l'approche des œuvres et le rapport à la représentation dans le monde contemporain. Par ailleurs, j'ai noté comment une correspondance était supposée entre la fiction et ce dont elle est une représentation. Est-ce véritablement le cas? Ou est-ce l'unique compréhension de la représentation disponible?

Afin de discerner les notions critiques qui encadrent le phénomène zombie, deux essais seront analysés : *Terrors of Uncertainty*⁵⁷, publié en 1989, de Joseph Gixti et *Le cinéma d'horreur et ses figures*⁵⁸, publié en 2006, d'Éric Dufour. L'examen de leurs positions respectives sur le genre, l'œuvre et la figuration que l'on pourrait dire « opposées » ou « distinctes » permettra, à partir de ces deux approches, de déterminer les deux bouts du spectre guidant les lectures interprétatives de la figure du zombie. À cet effet, j'examinerai deux approches, en deux temps. La première est issue des *Cultural Studies*, du moins, elle en fait image, et l'auteur examiné prodige grand soin à déconstruire les présupposées qui accompagne ce genre. La seconde approche est d'ordre esthétique, elle fait image d'une

57 Gixti, Joseph. *Terrors of Uncertainty : The Cultural Contexts of Horror Fiction*. New York : Routledge, 1989.

58 Dufour, Eric. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : Presses universitaires de France, 2006.

approche, platement intitulée « philosophique », et prend grand plaisir à voir dans les œuvres des traces, partielles ou complètes, de théories. Ainsi, dans un premier temps, je m'intéresserai à la conception du genre, comment celui-ci est inscrit et comment cela a un impact sur leur compréhension du corpus.

Dans un deuxième temps, toujours pour suivre le fil des pensées de Todorov, je passerai de l'examen du genre à celui de l'œuvre : « D'abord, toute théorie des genres se fonde sur une conception de l'œuvre, sur une image de celle-ci, qui comporte d'une part un certain nombre de propriétés abstraites, de l'autre, des lois qui régissent la mise en relation de ces propriétés. »⁵⁹ Qui choisit de discuter du genre de l'horreur a préalablement une vision, une conception de l'œuvre. De la multitude d'études sur l'horreur, certaines sont, plus que d'autres, à cet effet explicites. Mais, ce n'est pas toujours le cas. Sans compter que, parfois, cette conception échappe à l'auteur ou n'a pas du tout été réfléchie. Cet examen que je mène cherche à répondre à la question suivante : pourquoi cherchons-nous à lire et interpréter ces œuvres? Et, comment le faisons-nous? Todorov considère la littérature comme le lieu où un sens advient et qui ne se trouve nulle part ailleurs. C'est-à-dire que le sens/les sens qui émergent de l'œuvre ne renvoient pas directement au monde « réel ». Il en va donc de la fonction conférée aux œuvres dans l'univers social, du statut de la représentation, et duquel la lecture de l'œuvre dépend. La pensée de Todorov révèle que l'œuvre, sous toutes ces variantes, possède un statut épistémologique particulier. Ce ne qui ne va pas de soi pour les auteurs ici examinés.

59 *Ibid.*, p.19

Normalisation et/ou transgression

Unique au XXe et au début du XXIe siècle, l'horreur est un phénomène particulier en soi. Il possède un intrigant statut qui flotte entre *mainstream* et « cinéma d'auteur »⁶⁰. Tout comme il subit les vents et marées de l'industrie cinématographique et « culturelle » : l'horreur est alors une typologie qui détermine et attire un segment précis du public⁶¹. Or, cette définition ne suffit pas et n'explique pas la force de ce corpus, l'espace qu'il occupe et les interprétations qu'il génère au cours de ces siècles. Cet intrigant statut est relayé par l'impression que ce genre peut soit être normatif, il transmet des visions pessimistes de la nature humaine, ou encore être transgressif au sens où il est en rupture avec l'univers fictionnel en général. Ces deux interprétations du corpus font écho à deux interprétations divergentes de la figure du zombie. Soit le zombie, et son univers apocalyptique, sont une version pessimiste de l'être humain, de sa nature et de sa tendance à la destruction, soit ils sont le relais à partir duquel il serait enfin possible de démanteler, de transgresser, l'état du monde tel qu'il est perçu par la liberté qu'il offre. En ce sens, il est profitable de cerner les implications de l'approche par le genre lors de l'encadrement du phénomène zombie.

Pour Grixti, le genre est bidirectionnel : il regroupe des œuvres et est un ensemble de règles auxquelles elles souscrivent. C'est-à-dire que le genre est, certes, une appellation, une

60 Voir les articles suivants : Jancovich, Mark. « Cult Fictions : Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions. » *Cultural Studies* 16, no. 2 (2002) : 306-22 ; et : Hawkins, J. « Sleaze Mania, Euro-Trash, and High Art : The Place of European Art Films in American Low Culture. » *Film Quarterly* 53 (2000) : 14-29.

61 Francesco Pitassio. « Mauvais rêves. George A. Romero, les morts-vivants et le cauchemar américain » dans *Les peurs d'Hollywood, op. cit.*, p.116

nomination qui met en commun des œuvres. Néanmoins, une fois consolidé, le genre est un ensemble de conventions desquelles s'accrochent tant l'auteur que le directeur de film. La perpétuation du genre est tout autant sujette à certaines modifications provenant de l'intérieur, les conventions étant sujettes à redéfinition par les œuvres et les « membres » du groupe. Bien que les conventions sous-entendent une certaine fixité, immuabilité, dans les faits, celles-ci demeurent mouvantes, en constante réécriture. De plus, les lecteurs/spectateurs/auditeurs⁶² sont au fait de ces conventions et elles créent un « horizon d'attente »⁶³ où les structures narratives sont connues et appréciées, mais, surtout, attendues. En ce sens, le genre, et les fictions qui s'y rattachent fonctionnent à l'intérieur d'un ensemble de règles qui se reproduisent. Conséquemment, le genre exerce une pression, de par l'ensemble des règles qui lui sont inhérentes et de son processus de multiplication, vers une « normalisation »⁶⁴ de l'œuvre.

Ce qui n'est évidemment pas sans conséquence. Et, à juste titre, Grixti souligne comment ce modèle bidirectionnel du genre de l'horreur, tant sur le plan de la production que de la réception, contre toute attente, engendre un sentiment de réassurance : « The frame of reassurance which such fictions came to assume was also inseparable from their predictability – the 'almost ritual aspect' of their recurring motifs. »⁶⁵ C'est-à-dire que les paramètres

62 Cela concerne tout autant l'univers radiophonique des années 30-40. À cet effet, voir Richard Hand « Undead radio : Zombies and the Living Dead on 1930s and 1940s Radio Drama » dans *Better Off Dead*, *op. cit.*

63 J'emprunte évidemment ce concept à Jauss.

64 Grixti ne considère pas cette « normalisation » comme un absolu. Il reconnaît que certains auteurs et directeurs plus talentueux que d'autres sont en mesure de faire sauter cette pression et de créer des œuvres intelligentes et originales.

65 Grixti, *op. cit.*, p.18

réguliers et répétitifs qui constituent le genre de l'horreur rassurent le lecteur/spectateur. Selon Gixti, la prévisibilité des trames narratives et des conclusions des œuvres du genre de l'horreur que l'ordre soit ou non rétablie, confirme un ensemble de valeurs et de présupposés angoissés sur la nature humaine. Certes, une résolution narrative où les personnages principaux s'en sortiraient indemnes, et que le « mal » serait évincé est, de façon générale, une instance de réassurance, mais lorsque la même origine est identifiée comme source du mal, par la répétition, elle devient un « motif » ritualiste attesté encore et encore. De la sorte, le genre de l'horreur est à la fois le véhicule d'incertitudes et la confirmation de celles-ci en ce qu'il est un lieu de reproduction et de confirmation de modèles philosophiques et théoriques, considérés par Gixti comme désuets, sur l'être humain, sa nature, et sa relation au monde. C'est en ce sens que Gixti considère que l'horreur incarne les mythes de notre époque et qu'il emploie à plusieurs reprises un réseau sémantique associé à l'univers du mythe, entre autres : « rituel », « magie », etc.

L'évocation de cet univers mythique incarné par le corpus de l'horreur souligne le rapport des œuvres (de la représentation) avec le réel. Où plusieurs voient dans le cinéma d'horreur la cause de comportements violents et agressifs, Gixti, perçoit plutôt que ce genre : « is perhaps best understood as a language which is an expression (rather than a primary cause) of an undesirable or unsatisfactorily patched-up state of society. »⁶⁶ D'où la pertinence d'être en mesure de reconnaître les conventions inhérentes au genre qui influencent la production de l'œuvre non pas comme la cause, mais comme signe. Et qui « exprime » mieux

66 *Ibid.*, p.147

ce « signe » que l'auteur lui-même, et les cohortes d'académiciens et de critiques, à la fois catalyseurs et reproducteurs? En ce sens, les conventions qui régissent le genre de l'horreur sont identifiées par Gixti comme un ensemble de règles discursives et langagières déterminées et maintenues par un jeu de force, beaucoup plus complexe qu'il ne semble, et auquel participent tant les auteurs, qui conçoivent l'horreur comme le lieu d'épanchement de leurs propres peurs et incertitudes, que les critiques et académiques qui conçoivent l'horreur à partir des conventions discursives dans lesquelles ils évoluent. L'horreur projette des images qui prennent notre vulnérabilité et nos superstitions comme objet ; ces peurs sont, selon Gixti, un élément important de la réalité contemporaine et des « outils »⁶⁷ qui ont été développés pour lire et négocier avec celle-ci. Et c'est ce que j'intitule candidement son « programme ». Après une lecture critique d'œuvres du genre et de discours académiques rattachés au sujet, Gixti rappelle que c'est la reconnaissance de l'ambiguïté, inhérente à l'objet de nos peurs en ce qu'elles prennent racine dans les préoccupations sociales et culturelles de l'époque de sa production⁶⁸, qui est fondamentale pour résoudre « our epoch's maze of horror »⁶⁹.

Le genre, dans la pensée de Dufour, est une notion à liquider. En effet, s'il y a transgression c'est qu'il y a un objet à partir duquel transgresser et c'est d'une certaine conception de ce qu'est le genre, de ce qu'il circonscrit, que Dufour prend son amorce. Dans ses mots : « les genres cinématographiques se définissent par un ensemble de caractéristiques

67 La fiction est comprise comme un « outil » cognitif.

68 *Ibid.*, p.28

69 *Ibid.*, p.43. La figure du labyrinthe (*maze*) est, à cet effet, révélatrice. Le « programme » de Gixti est intrinsèquement lié à cette idée qu'une « sortie », une résolution, doit advenir.

qui relèvent essentiellement du contenu »⁷⁰. D'ailleurs, le titre de son livre, *Le cinéma d'horreur et ses figures* n'emploie pas le terme de « genre » dont la connotation est beaucoup trop proche d'une conception traditionnelle du cinéma. L'appellation « cinéma d'horreur » a également pour but de pouvoir renvoyer à une catégorie, une famille d'œuvres, plutôt qu'à un genre⁷¹. L'horreur peut alors comprendre des films et des moments de film qui ne sont pas d'ordinaire renvoyés au genre de l'horreur et peut dès lors s'étendre à tout le corpus cinématographique. De la même façon, le contenu, dans l'acception de Dufour, est tout ce qui est de l'ordre du narratif et qui relève d'un mode conventionnel et traditionnel de la représentation. Par ailleurs, opposé au contenu et qui concerne l'univers narratif du film et la médiation du mode de représentation, il y a la forme. Il identifie, au début des années 60, des éléments formels annonçant la réforme du genre et qui aura pour conséquence d'entraîner une « libéralisation du cinéma »⁷². Ces éléments formels consistent principalement, outre les différentes critiques des *topoi* narratifs canoniques du cinéma, en des jeux avec la temporalité qui subordonne la progression narrative, comme chez Maria Bava, ou chez l'espagnol Jess Franco où l'immédiat prime. Ainsi, selon Dufour, dans le cinéma d'horreur, la mise au rancart du contenu, de la médiation narrative, pour une immédiateté de l'image et pour une unité qui ne relève pas de la narration, mais de l'esthétique⁷³, constitue l'ordre transgressif.

70 *Ibid.*, p.42

71 C'est-à-dire que pour Dufour, l'appellation « cinéma d'horreur » regroupe des œuvres à partir de l'ordre de la « ressemblance de famille » tel que l'a présenté Wittgenstein. Tous les films regroupés sous cette appellation ne fonctionnent pas tous sous les mêmes lois, mais partagent des caractéristiques en chaîne : A-B, B-C, C-D, etc. *Ibid.*, p.61

72 *Ibid.*, p.27

73 Dario Argento, réalisateur italien, en est le représentant étoilé! Cependant, selon Dufour, Mario Bava en est le précurseur parce qu'il porte une attention secondaire au récit. *Ibid.*, p.21 et p.33

Cette approche de l'horreur a des conséquences sur l'arrangement du corpus. Dans cet essai, Éric Dufour s'arrête sur la spécificité transgressive du cinéma d'horreur pour en tirer une sélection de ce qu'il nomme des figures. Non seulement est-il transgressif pour lui-même, mais, aux dires de Dufour, le cinéma d'horreur transgresse les normes de la représentation du cinéma. Cette transgression d'ordre esthétique, dit-il, fait du cinéma d'horreur, considéré en marge de l'industrie cinématographique, un lieu d'expérimentation⁷⁴. Ne se préoccupant que du médium cinématographique, il y trouve, certes, une transgression des valeurs esthétiques, mais d'abord et avant tout, le lieu où les idées prennent forme. Reprenant les propos de Wes Craven sur la spécificité du cinéma d'horreur et sur lesquels se conclut son essai, Éric Dufour présente la force de ce cinéma comme étant la conjugaison de deux particularités : « d'abord, parce que, ici, la représentation crée explicitement son objet (le film d'horreur, on l'a souligné, invente une réalité qui par définition n'existe pas), et ensuite parce qu'il s'est essentiellement construit en marge de l'industrie cinématographique. »⁷⁵ De cette position marginale se situe l'intérêt qu'il porte au caractère transgressif du cinéma d'horreur par opposition à la tradition des codes de la représentation cinématographique.

Cette transgression, présentée par Dufour et spécifique au « cinéma d'horreur », s'étend au médium cinématographique. De la sorte, c'est le rapport entre les œuvres et le réel dont il

74 « On comprend ce qui caractérise le cinéma d'horreur dans son principe. C'est la transgression, pour autant que le cinéma d'horreur, non seulement ne reçoit aucun des différents types de représentation des êtres, des événements et des idées admis par le cinéma, sans les critiquer, c'est-à-dire sans les examiner et tester leur légitimité, mais surtout cherche à inventer de nouvelles représentations, c'est-à-dire à donner à voir d'une nouvelle manière des choses (des lieux, des idées) ou à donner à voir de nouvelles choses – comme nous l'avons déjà dit : il cherche à donner une image à ce qui était jusque-là exclu du cinéma et, à cause d'un interdit qui relevait de la morale (décence), n'avait pas le droit d'être montré. » Dufour, *op. cit.*, p.46

75 *Ibid.*, p.206

s'agit. Ce cinéma, dit-il, prend son pied d'une constante transgression des tabous visuels, donc de l'ordre social. Toutefois, celle-ci est également inhérente au médium en ce que l'image et les conventions établies autour d'elle, bref les codes de la représentation cinématographique, depuis l'origine du cinéma lui-même, en sont la « preuve ». Ainsi, le cinéma d'horreur est toujours une transgression partielle (comme une synecdoque) et totalisante en se fondant à partir d'une double origine, d'abord le cinéma lui-même, ensuite, un film particulier, celui des frères Lumière : *L'arrivée d'un train en gare de Ciotat* pour le cinéma en général, *Psycho* pour le cinéma d'horreur. On raconte que les spectateurs de l'époque furent beaucoup plus que surpris, qu'ils furent effrayés devant ce train s'exilant de l'écran et duquel ils se trouvaient soudainement dans la voie. Dufour identifie cet effroi, cette peur, celle qui fut si vivement ressentie devant cette inhabituelle projection, comme un trait spécifique du film d'horreur. Non pas comme volonté de susciter une réaction de peur, mais plutôt comme étant l'objet sur lequel le film d'horreur s'édifiera en prenant explicitement la peur comme objet d'exploration et sur lequel la narration (dans les termes de Dufour : la forme) se construit. Toutefois, la peur engendrée par le film des frères Lumière « reposait sur une confusion entre le réel et sa représentation »⁷⁶ de la part des gens dans la salle tandis que le film d'horreur repose sur une représentation du réel qui se donne comme telle. Ce qui lui fait dire « qu'il n'y a de film d'horreur que pour autant que le film prend explicitement et intentionnellement la peur comme *objet*. »⁷⁷ Évidemment, les conséquences sont nombreuses. Reconduire le cinéma d'horreur à la naissance du cinéma, comme le fait Dufour, jumelage anodin en apparence, fait comprendre que l'horreur naît avec le cinéma. C'est ainsi qu'il se donne les assises nécessaires pour étendre

76 *Ibid.*, p.12

77 *Loc. cit.*, p.12

ses réflexions d'ordre esthétique du cinéma de l'horreur au cinéma en général. Le cinéma d'horreur, expressément visuel, est un examen général des « pouvoirs » de l'image. C'est, selon Dufour, qu'il y a quelque chose d'irréductiblement visuel dans le cinéma d'horreur, tout comme dans le cinéma pornographique, quelque chose que les mots ne produisent pas et qui à travers la médiation qu'ils exercent, « mettent l'horreur à distance »⁷⁸, mais que l'image par son caractère immédiat rend. C'est une revendication de la spécificité du cinéma face aux autres formes d'art en ce qu'il exprime sans médiation et dont le cinéma d'horreur serait un représentant d'autant plus puissant qu'il est « un cinéma peu bavard » privilégiant l'image, plutôt que les dialogues et le récit, à titre de « vecteur de l'information ».

Comprendre le corpus et les interprétations qu'il génère, via la notion de genre, m'a permis de distinguer deux approches distinctes qui encadrent le phénomène zombie. D'abord, le genre de l'horreur, de par son mécanisme bidirectionnel, est normatif. Sous peu, les conséquences sur l'interprétation du zombie se feront manifestes. Ensuite, si le genre est transgressif, il l'est contre les codes établis. Cela n'est pas sans conséquence sur le sens qui peut être extrait de ce corpus. Dans la prochaine section, j'examinerai les différentes conceptions de l'œuvre que ces deux essais présentent et je fournirai des explications sur les différentes interprétations du zombie qui peuvent naturellement être établies de ces postulats.

Le miroir et l'illustration

78 *Ibid.*, p.50

L'œuvre est un nœud fondamental de toute théorie, pratique d'interprétation, ou regard critique au sens où, un statut, une fonction y est attribuée. Cette section se veut un approfondissement, à l'aide des deux essais déjà examinés, des enjeux narratifs et notions critiques qui encadrent le phénomène zombie. Il ne s'agit pas de déterminer si un a raison ou l'autre a tort, mais de cerner leur rapport à l'œuvre afin de pénétrer les approches interprétatives actuelles. Dans quel cadre interprétatif le zombie s'inscrit-il?

Dans *Terrors of Uncertainty*, Joseph Gixti souligne la présence de conventions inhérentes aux différentes formes de discours et la nécessité de reconnaître l'ambiguïté cognitive propre à notre époque. Il s'agit de reconnaître les modèles de pensée et les présupposés qui façonnent ces discours et de retracer leurs reproductions au sein de la société. Pour ce faire, il se choisit un thème, la représentation de la violence et ses causes, et se choisit deux auteurs, James Herbert et Stephen King, avant d'examiner le discours académique sur cette question⁷⁹. De sa recension du discours sur la représentation de la violence, dont l'horreur est emblématique, il remarque que lorsqu'une cause n'est pas identifiable, ou l'est difficilement, un recours est fait à ce qu'il nomme des « elements of superstitions »⁸⁰, « magic » ou « the linguistic magic of the analogical model »⁸¹ tant du côté de la production de l'œuvre que de sa lecture interprétative. Dans les termes de Gixti, la « magie » est ce qui consent : « the creation and projection of meanings that are exclusively self-referring. »⁸² La « magie » permet de rendre compte de différents phénomènes, souvent dérangeants, ou de

79 Ce qui n'est pas sans rappeler ma propre démarche.

80 Gixti, *op. cit.* p.57-58

81 *Ibid.*, p.132

82 *Ibid.*, p.149

donner sens lorsque c'est le lieu de se confronter avec l'incertitude (ou l'hésitation), et ce tant par les auteurs du genre que les chercheurs en sciences sociales. En ce sens, les conventions du genre et de la tradition tiennent parce qu'un espace commun existe où ceux qui reçoivent les œuvres et ceux qui les produisent se rejoignent. C'est-à-dire que les conventions sont possibles parce qu'il existe un accord implicite où les présupposés sont pris, même tacitement, pour absolus⁸³. Dès lors, toujours dans la perspective de Gixti, c'est à partir de ce sous-entendu que la « magie » devient opératoire dans le discours.

Un élément de l'essai de Gixti m'interpelle particulièrement. Il brode autour d'un exemple, la *Beast Within*, ce qu'il identifie comme un absolu de l'horreur, une explication sur ce qu'est la nature humaine qu'il trouve dans les œuvres de fiction, et plus longuement traitée dans *Danse Macabre*⁸⁴, de Stephen King. Cette explication va comme suit : tout autant partageons-nous une humanité, tout autant, au sein de chacun sommeille un potentiel *lyncher*. Gixti relève comment cette conception prend refuge dans l'assertion selon laquelle, par la catharsis, nous expulsions une certaine agressivité. C'est cette purge « cathartique » qui motiverait la consommation de films d'horreur. Cette conception, soulève Gixti, suppose que l'agressivité soit innée, toujours présente à l'intérieur de nous, comme si la présence d'une « animalité », un état régressif, nous était inhérente. Celle-ci dérive d'une autre conception, celle de Descartes, et d'une division entre l'Esprit et la Matière, d'une division entre l'intérieur du corps et le monde extérieur « and the related concept of isolated ids and egos residing

83 *Ibid.*, p.123

84 *Danse Macabre* est un ensemble de considérations, par Stephen King, écrivain emblématique, sur le genre de l'horreur et les œuvres qui le composent. Une multitude des œuvres littéraires de Stephen King ont été adaptées au cinéma ou à la télévision. Notamment : *Carrie*, *The Fog*, *The Shining*, etc.

'inside' our bodies and having to come to terms with 'outer' reality. »⁸⁵ De la sorte, l'expulsion cathartique adviendrait via le processus d'identification du spectateur avec l'œuvre/personnage de l'horreur. Cependant, pour Gixti croire dans ce processus d'identification c'est abrégé la question :

It is a result of this type of simplification that many popular claims about the cathartic qualities of fiction (horrific or otherwise) become no more than exercises in verbal magic, replete with the bogus technicalities of simple (and simplistic) but psychological sounding explanations, and riddled with tautological references to 'the inner nature of Homo sapiens'.⁸⁶

Croire en l'existence d'un processus d'identification par lequel nous accéderions à un effet cathartique selon Gixti, c'est croire dans un absolu, et par le fait même, croire aux propriétés « magiques » du modèle analogique. Lorsque la métaphore et l'analogie sont adoptées pour subvenir à un flou causal, c'est-à-dire à la difficulté d'identifier la cause de quelque chose, dont l'emploi résulte dans une magie verbale, ces figures n'ont aucun pouvoir cognitif. En ce sens, la potentialité de ces figures, la métaphore et l'analogie, est toujours double. Elles dévoilent les présupposés inhérents à la pensée, mais non pas positivement, elles dévoilent un manque⁸⁷, l'impossibilité pour celui qui énonce de parvenir à une clarté définitive, une transparence de son propos. Les métaphores et les analogies reproduisent les lacunes de la pensée, intraduisibles dans un langage « transparent », alors qu'elles entretiennent et reproduisent des explications partielles sur l'être humain et le monde.

85 Gixti, *op. cit.*, p.82

86 *Ibid.*, p.105

87 Pour Max Black, les métaphores « plug the gap » ; il s'agit ici de reconnaître que le vocabulaire ne couvre pas la totalité des possibilités d'expression et qu'un sens littéral ne le reste jamais bien longtemps. Cité par Enzo Melandri. *La linea e il circolo : studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata : Quodlibet, 2005, p.537

Cette figure de la bête intérieure, qui trouve son expression dans une autre figure, celle de Mr. Hyde, et sa diffusion en tant qu'absolu, tant chez les auteurs du genre que chez les chercheurs en sciences sociales lors de la promotion de leur théorie de la catharsis, fait de son propos une piste pertinente pour saisir ce que cette figure matérialise dans un corpus qu'elle parcourt incessamment. Cette *Beast Within* se retrouve aussi dans les lectures ou les explications données dans le récit pour expliquer la brutalité des zombies. Cependant, Gixti cherche à saisir ce qu'on dit en relevant comment cela est dit. Il pointe vers l'incertitude que crée la question de la nature humaine, d'où l'intérêt qu'il porte à ce qu'il nomme la « magie », sorte de raccourci intellectuel, qu'il localise dans la métaphore et l'analogie. Les métaphores et les analogies chez Gixti révèlent les *angles morts* du discours. C'est-à-dire que ce que l'œil ne peut directement percevoir, l'endroit où le nerf optique crée un trou noir dans la vision, c'est, d'une certaine manière, l'aspect « littéraire » du discours (l'emploi de la métaphore et de l'analogie, en somme, l'emploi des figures) qui révèle les présupposés que nous avons sur le monde et l'être humain. De la sorte, le genre et les œuvres qui le composent sont compris et utilisés en tant que miroir. Mais non pas en ce qu'ils apparaissent, mais en ce qu'ils sont *le reflet* de la société et de ses angoisses. Le miroir reflète, grâce aux conventions du genre qui répètent et réaffirment des modèles discursifs, les angoisses d'une époque. Ainsi, c'est seulement dans le double, la mimesis, qu'il serait possible de nous saisir, de nous voir réellement. Les observations de Gixti jettent une lumière sur une compréhension de l'œuvre comme langage sur soi et sur nous. Toutefois, cette vision n'est jamais que partielle en ce qu'elle nécessite un contexte sociohistorique⁸⁸. En ce sens, le genre, de par les œuvres qui le

88 « The shapes assumed by the fictions of the imagination, then, are importantly influenced and structured by

composent, est historiquement situé/situable, il appartient à un contexte défini, ou à définir. L'interrogation à laquelle j'ai soumis l'essai de Grixti m'indique que dans le corpus de l'horreur est véhiculé, de longue date, un absolu majeur qui conditionne, à partir du mécanisme bidirectionnel, la production subséquente et l'image de soi. Cet absolu est celui de la *Beast Within*, et, à bien y regarder, auquel le zombie s'inscrit. En effet, alors qu'il revient à la vie, le zombie se trouve toujours dépourvu de sa substance, de ce qui faisait de lui un humain, peu importe la couleur de cette affirmation. Néanmoins, sa compréhension des œuvres ne laisse aucune place à l'autonomie de l'œuvre et à la production d'un nouveau sens. Au contraire, pour Grixti, l'étude des œuvres sert l'objectif de se saisir, de se reconnaître dans la fiction.

Chez Dufour, cela diffère radicalement. Sa réflexion sur les figures de l'horreur, dont une est consacrée au zombie, « l'effondrement de l'état de droit »⁸⁹, suppose que dans ces films se trouve l'*illustration* (donc la preuve) de la « dissolution de l'état de social » à travers la représentation du chaos⁹⁰. Ainsi, pour Dufour, c'est donc du rapport entre l'état de nature et l'état social, tel que discuté par Hobbes, dont il serait question dans les films de zombies et que cette figure (« l'effondrement de l'état social ») confirme. L'avènement du chaos, donc de la dissolution de l'état social, est un « événement imprévu » et c'est lors de cet imprévisible que fait surface (parce qu'enfoui... - je pense ici à la « bête intérieure » relevée chez Grixti) la

the context in which we live, by our perception and understanding of experienced reality, and by the modes of discourse (social norms, political and moral/religious structures, the various systems of signs, symbols, language, and gestures) which mediate and also give shape and meaning to our attempts at understanding and explanation. » Grixti, *op. cit.*, p.22

89 Selon l'analyse de Dufour, le zombie ne correspond pas qu'à une seule figure, mais est également présent dans une autre figure nommée : « les métamorphoses du corps ».

90 Il discute notamment de *Night of the Living Dead*, dans lequel la représentation du chaos « est plus symbolique et figurée ». Dufour, *op.cit.*, p.155

« fragilité de la distinction entre l'homme et l'animal ». C'est-à-dire que, reconstituant le raisonnement de Dufour, l'état social se fonde sur cette distinction entre l'homme et l'animal. Dans les films de zombies, et dans le cinéma d'horreur (il fait appel, en plus, à la filmographie de Cronenberg, de Carpenter, à *Cabin Fever*, etc.), se trouve la confirmation de cette thèse par le biais de l'illustration. Ainsi, les productions cinématographiques étayent les idées sur le monde. L'autre figure qu'il identifie, « les métamorphoses du corps », concerne davantage les œuvres de Cronenberg⁹¹, comme *The Fly* (1986), et ce bien qu'il y discute les zombies de l'américain George Romero et de l'italien Lucio Fulci. Il distingue nettement la question du corps, et de sa métamorphose, de celle, plus large, de l'état de droit juxtaposé à l'état de nature, selon lui le véritable objet des films de morts-vivants⁹². Bien qu'il admette ne pas pouvoir faire le tour de toutes ces figures, son ambition n'en demeure pas moins d'en présenter les plus importantes.

L'analyse du cinéma d'horreur et de « ses figures » s'effectue à partir du présupposé suivant : les œuvres ne sont valables et interprétables pour autant qu'elles soient des *illustrations* d'idées philosophiques. Dans la pensée de Dufour, l'épineuse question de la représentation de la violence se pose plutôt comme nécessité esthétique. Elle illustre l'impossible réduction du cinéma d'horreur à des notions morales ou éthiques, ce qui est en

91 Les œuvres de Cronenberg, tout comme celles de Romero, ont cette facilité à s'introduire en tant qu'illustration d'une idée, assurément parce qu'elles le sont. Toutefois, il nous semble intrigant de ne pas prendre cette variable en compte lors d'une lecture critique d'une œuvre, ou d'une figure. Pourquoi Romero s'est-il donné tant de peine à mettre en scène un commentaire critique sur la société? Comment réfléchir à partir de ce point de départ, plutôt que d'y chercher les « preuves » et justifications de notre vision du monde?

92 Dufour ne s'intéresse qu'aux œuvres de George Romero, quelque peu aux œuvres de Lucio Fulci, ce qui est, à mon avis, signe de son incapacité à conjuguer les deux « figures » afin d'être en mesure d'offrir une lecture pertinente et plus juste de la problématique.

stricte opposition avec Grixti pour qui la représentation de la violence est un langage axiologique qui part du sujet pour exprimer un état de fait sur le monde. Pour Dufour, la représentation de la violence est amoral et comme nécessité esthétique, elle exprime, et par le fait même, signifie, mais non pas un état de fait, plutôt une idée. Ce qui lui fait dire : « [o]n comprend dès lors l'ambition de ce travail. C'est de montrer que la représentation est toujours, dans les films dits d'horreur, au service d'une idée qu'elle cherche à exprimer, c'est-à-dire à figurer. »⁹³ D'où le titre de l'essai. Les « figures », chez Dufour, sont des idées qui sont exprimées par le dispositif qu'est, selon lui, et reprenant les propos de Gilles Deleuze, le film comme instauration d'un monde, et d'un ordre, à travers la composition des plans et l'ordre dans lesquels ils apparaissent. C'est-à-dire que la figure est ce qui articule visuellement le film, en d'autres mots : « est la matière *proprement visuelle* qui structure le film. »⁹⁴ La figure est la forme, par opposition au contenu, que nous avons déjà discuté chez Grixti. La figure est la forme que prend la matière lorsque celle-ci exprime une idée. De la sorte, le film est l'illustration de l'idée. Interroger la pensée de Dufour, sur l'œuvre, sur les figures, permet de comprendre l'organisation de l'œuvre, et dans le cas ici étudié, comment il va de soi, considérant le caractère transgressif du corpus, que soient montré l'effondrement de l'état de droit et du corps comme ils sont connus. La figure signale quelque chose d'irreprésentable, qui n'est pas dans le réel, et ce, bien que le cinéma d'horreur, pour Dufour, s'appuie sur celui-ci.

L'œuvre et la pensée figurative

93 Dufour, *op. cit.*, p.45

94 *Ibid.*, p.56

La notion de genre a ouvert une porte sur une compréhension de la tradition interprétative actuelle. En ce sens, l'examen des positions respectives de Grixti et de Dufour était nécessaire. Selon Dufour, les thèses que les films illustrent confirment, de par leurs présences, que ces idées sont fondées et justifiées, ce qui fait écho à la critique qu'adresse Grixti aux intervenants de l'horreur de répéter et de reproduire des présupposés dépassés sur le monde et la nature humaine. Ce que présentent, comme interprétations, Grixti et Dufour, dans leurs approches respectives, demeure tout à fait pertinent : d'un côté, l'incertitude de la nature humaine, et de l'autre, l'effondrement de l'état social. Toutefois, la lecture et l'interprétation doivent-elles transiger exclusivement par les schémas proposés, soient le miroir et l'illustration? Cela concerne les modalités de la pensée figurative dans la pensée contemporaine, le traitement de l'œuvre en fait image. Cependant, malgré l'identification d'éléments pertinents, persiste une insatisfaction quant à la portée des figures dans leurs analyses. Est-ce que les figures révèlent les lacunes de la pensée, sont-elles les formes de la pensée?

Réfléchir sur la signification des œuvres (et des figures), c'est se questionner sur comment dire ce que nous voulons dire (pensons), sur l'équivalence entre chose, idée et expression, et cela concerne la référentialité du discours. Longtemps la dichotomie forme/fond a structuré la réflexion sur cette problématique ; les uns ne s'occupent que du fond, et les autres, que de la forme, comme en font foi les deux approches que j'ai examinées. Or, ces compréhensions de l'œuvre sont dominantes dans les *Zombie Studies*. Que comprendre de celles-ci? Roman Ingarden identifie trois éléments ne faisant pas partie d'une étude de l'œuvre.

Tout d'abord, il tient auteur et œuvre pour des réalités hétérogènes⁹⁵. Dès lors, comment les œuvres peuvent refléter les angoisses et les peurs d'une époque? Ensuite, selon Ingarden, les qualités, les expériences et états psychiques du lecteur (spectateur, etc.) n'ont rien à voir avec l'œuvre⁹⁶ posant dès lors en question toute la légitimité des interprétations qui s'arriment sur la teneur viscérale du corps horrifique. Enfin, ce qui est présenté dans l'œuvre ne renvoie pas à des objets et états de fait réels⁹⁷. Ainsi, il n'est en rien nécessaire de s'occuper des modèles des objets et états de fait qui y sont présentés. La compréhension de l'œuvre en tant que miroir ou en tant qu'illustration révèle que la question de la ressemblance (la mimesis) est en jeu. La même problématique guide la réflexion sur la métaphore, traditionnellement comprise en tant que figure de la ressemblance. Comme le relève Auerbach discutant de l'interprétation figurative, elle « opère une substitution où une chose en représente et en signifie une autre »⁹⁸. À juste titre, je me demande si la prolifération de la figure du zombie comme interprétation de l'être humain et de la société, indiquée au chapitre précédant, s'effectue à l'aide d'un schéma qui relèverait d'une compréhension métaphorique de la figure.

Étonnamment, bien que Todorov soit le penseur iconique de la question du genre fantastique, et par extension de l'horreur, il n'est jamais discuté de sa compréhension de l'œuvre et du sens. Pour Todorov la dichotomie forme/fond doit être dépassée, « pour considérer l'œuvre comme totalité et unité dynamique »⁹⁹, c'est-à-dire comme structure.

95 Ingarden, Roman. *L'œuvre d'art littéraire*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, p.37

96 *Ibid.*, p.38

97 *Ibid.*, p.39

98 AUERBACH, Erich, *Figura*, Paris, Macula, 2003, p.64

99 Todorov, *op. cit.*, p.100

Roman Ingarden enrichit toutefois cette idée à l'aide de la notion de « squelette », identique dans le temps :

Et c'est pour ainsi dire par ce revêtement, qui entre autres contient de précieuses qualités et qui fait montre des valeurs esthétiques qui s'y fondent, qu'elle est visible et qu'on peut l'en extraire. Ce n'est que dans la mesure où ce squelette est contenu et est visible dans la concrétisation, qu'est assurée véritablement l'identité de l'œuvre à travers toutes ses métamorphoses, durant sa vie historique.¹⁰⁰

En reformulant la compréhension de l'œuvre comme corps (version plus fine de la structure), Ingarden dépasse la formulation archaïque de la forme et du contenu comme deux entités traitées séparément en ce que le squelette demeure constant, malgré les différences physiologiques du corps, et qui forment un tout. Il ne fait pas de doute qu'un corpus comme celui de l'horreur interpelle de par sa singularité, tout comme la figure du zombie, toutefois, ce corpus demeure composé d'œuvres aux squelettes similaires, de même la figure.

L'autonomie

J'ai déjà indiqué, ici et là, quelques traits de la conception Todorovienne de l'œuvre. Dans cet espace, parce que Todorov domine la pensée théorique sur la problématique du genre, je vais réexaminer sa pensée, à partir de ses écrits plutôt que de m'en tenir à des propos de secondes mains. Il considère l'œuvre en tant que production autonome au sein du réel, et pour cela, en rien moins réel. Qu'est-ce que considérer l'œuvre dans son autonomie et sa pleine configuration? Être autonome, c'est de ne renvoyer qu'à soi.

100 Ingarden, *op. cit.*, p.26, note 1

Lorsque l'on discute de la figure du zombie, les explications données afin de justifier ce phénomène sont rarement concluantes, au point où ce sont les symptômes qui sont discutés, bien plus que la cause. Il semble y avoir un élément surnaturel en jeu afin d'établir la cause. Sans oublier la question de l'hésitation, devant la chose. Est-elle vivante ou est-elle morte? Cette ambiguïté est tellement invasive que même la nomination de ces zombies en garde la trace : « *The Living Dead* », « *The Walking Dead* »¹⁰¹, pour ne nommer que les deux exemples les plus connus. Pourquoi introduire une étude sur le genre fantastique alors qu'il est question d'une figure de l'horreur? Une figure appartient-elle réellement à un genre? Dufour reconnaît qu'il est historiquement impossible de déterminer un critère permettant de distinguer les deux genres¹⁰², le fantastique et l'horreur. Il en va donc de la filiation de la figure au genre. Le zombie pourrait historiquement se situer dans le genre horreur, parce que déjà positionné ainsi par les différents acteurs de l'horreur, mais être pensé à partir de considérations relevant du genre fantastique. L'hésitation, le rapport entre le monde naturel et surnaturel, seront donc des points d'envois, et non pas une application mécanique des propos de Todorov, comme c'est trop souvent le cas.

Qu'est-ce que le fantastique et qu'est-ce que cela implique pour une lecture de l'œuvre? Todorov identifie un trait particulier au genre fantastique : l'hésitation ; d'abord celle du personnage, ensuite celle du lecteur, est fondamentale pour la formulation théorique du genre.

101 Un titre qui soulève déjà une intéressante question. Qui sont ces « *walking dead* »? Ceux qui les poursuivent ou ceux qui les fuient? Même son de cloche avec l'expression « *the living dead* ». Qui sont ces morts vivants, ou ces vivants déjà condamnés à mort? Lorsque l'on considère l'intitulé comme une métaphore, se pose alors les questions suivantes : de quoi, de qui, pour qui la métaphore parle-t-elle? Que remplace-t-elle? Les zombies ou les humains? Ce titre soulève une autre interrogation : vers quoi marchent-ils?

102 Dufour, *op. cit.*, p.39

Cette hésitation se formule devant les événements, souvent accumulés, à l'allure surnaturelle qui compose le récit, c'est-à-dire : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »¹⁰³ Cela suppose que les causes dudit événement surnaturel ne sont pas identifiables, ou reconnaissables à ce moment du récit. Ainsi, sera surnaturel ce qui ne cadre pas avec la connaissance qu'à le personnage, ou le lecteur, de la réalité. Toutefois, cette définition reste large et Todorov précise la nature de l'hésitation : « J'en vins presque à croire », la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est l'hésitation qui lui donne vie. »¹⁰⁴ Le fantastique prend vie d'une suspension de la certitude lorsque la lecture des événements ne concède pas une compréhension de ceux-ci. Néanmoins, ce moment de suspension ne peut perdurer, l'incertitude menant à l'angoisse, celle-ci doit être tue. Emblématique de l'hésitation, le surnaturel doit également être tué, et c'est par le biais d'explications (rationnelles) que cela se fait. L'étude de Todorov relève deux types d'explications réduisant le surnaturel : le réel-imaginaire (rêves, drogues, folie) et le réel-illusoire (hasards, supercheries, jeux truqués, illusions). La lecture, celle du personnage tout comme celle du lecteur, cherchera alors soit à rectifier, à consolider ou à rejeter l'aspect impromptu de ces événements incertains. Réduire le surnaturel par le réel-imaginaire n'est pas une stratégie inconnue au corpus filmique zombie. La séquence d'ouverture de *Day of the Dead* en est un bon exemple alors que des dizaines de bras s'extirpent du mur pour agripper la protagoniste principale, elle se réveille stérilisant toute possibilité surnaturelle au récit. *Deadgirl* s'ouvre sur plusieurs plans d'une école secondaire

103 Todorov, *op. cit.*, p.29

104 *Ibid.*, p.35

vidée en catimini, des chaises sur le sol, un gymnase avec un ballon de basket-ball comme seul occupant, le lait qui coule d'une table, alors que la séquence suivante montre le jeune protagoniste principal, dans sa salle de classe, s'éveillant d'une rêverie. Toutefois, l'éveil ne stérilise pas le surnaturel, mais suggère plutôt une anticipation de ce qui est à venir bien qu'il ne soit jamais complètement clair si ce n'est qu'une fantasmagorie du jeune homme.

Le danger qui guette est celui de l'interprétation, et par le personnage qui hésite et, plus « dangereusement », par le lecteur. Une décision doit alors être prise, un choix doit être fait. Fréquemment, lorsque le texte ne semble pas être en mesure d'abroger l'incertitude, les traces d'une possible lecture allégorique sont recherchées. Par ailleurs, une véritable allégorie implique l'existence de deux sens pour les mêmes mots (ou événements), et cette double possibilité doit être indiquée explicitement. Une allégorie ne relève pas de l'interprétation arbitraire. Si ce n'est pas à l'intérieur du texte que l'explication se fait jour, l'exploration de l'« extérieur » du texte sera également envisagée afin de trouver des correspondances, dans le monde réel, aux événements littéraires. Cependant, pour Todorov, un événement littéraire n'est pas une représentation, il ne réfère pas, bien que ce qui le constitue existe dans le monde réel. Non pas que la littérature ne soit nullement représentative, mais cela serait, comme le dit si bien Todorov, et comme nous l'avons vu avec Ingarden : « confondre la référence avec le référent, l'aptitude à dénoter les objets avec les objets eux-mêmes. »¹⁰⁵ La décision doit être prise et bien qu'il revienne au personnage de faire ce choix, le lecteur, intégré au monde des personnages, n'en sait pas véritablement plus. L'hésitation comme première condition du

105 *Ibid.*, p.64

fantastique place le lecteur/spectateur dans une position où, lisant, il cherche à interpréter. Et voilà le danger qui guette le lecteur puisque le fantastique exclut une lecture « allégorique » ou « poétique » en ce qu'elle élimine la première condition du fantastique, l'hésitation.

Comment alors cerner le zombie si l'œuvre ne représente pas? Pour ce faire, Todorov propose une autre méthode : plutôt que s'en tenir uniquement aux signes (l'aspect verbal), pourquoi ne pas s'attarder à la relation qu'ils entretiennent entre eux (l'aspect syntaxique)? Dès lors, le point de focus de la lecture n'est plus le personnage, ou le lieu, ou l'objet (ou la forme), mais leurs articulations, c'est-à-dire les relations qui existent entre eux et qui font « apparaître » les thèmes (l'aspect sémantique). En abordant, brièvement, la question de la lecture allégorique et de la lecture poétique, j'ai déjà effleuré la question quant à savoir si ce dont parle la littérature est « réel ». Todorov est, à cet effet, très clair. Sa position est la suivante : la littérature est le lieu où un sens advient qui ne peut exister nulle part ailleurs (elle n'est pas une représentation, ou un miroir), qui n'est pas le produit d'une pensée préexistante (elle n'est pas la forme idéale, ou une illustration), bref, qui est autonome.

En s'attardant sur les considérations de Todorov sur le fantastique, nous découvrons (nous prenons conscience) que le fantastique naît du langage, qu'il y trouve son origine en ce que le surnaturel (l'absent) est toujours issu du langage, ce qui fait du fantastique « la conséquence et la preuve » de ce fait. De la même manière, les figures rhétoriques sont liées au surnaturel en ce qu'elles sont prises à la lettre, en ce qu'elles sont la source de l'image figurée, c'est-à-dire :

Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il est en à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures rhétoriques, et la figure est, on l'a vu, la forme la plus pure de la littéralité.¹⁰⁶

Ou encore, dans les modalités du rapport à la nature qui se trouve dans le fantastique : l'accumulation, l'excès et le superlatif. Ces modalités figuratives sont déjà des indices pour comprendre l'espace-temps et la figure du zombie parcourus par l'accumulation, l'excès et le superlatif : la quantité sans cesse croissante de zombies, la décomposition des corps, leur voracité, etc. Est-il possible de faire de même avec la figure du zombie : la prendre à la lettre? C'est-à-dire que Todorov ne semble s'occuper que d'un genre. Or, il cherche, à partir de sa compréhension du genre fantastique, à fournir une explication du littéraire qui ne relèverait pas de la représentation et où les figures rhétoriques ne se réduisent pas une seule, la métaphore.

Conclusion

La prolifération de la figure du zombie signale une intention partagée, une volonté commune de produire du sens sur le monde, qui se répète continuellement. Dans ce chapitre, j'ai interrogé, à travers différents essais, les enjeux narratifs et les notions critiques qui encadrent le phénomène zombie. Comme il avait été établi dans le chapitre précédant que les lectures et interprétations du zombie relevaient du cadre théorique de l'horreur, j'ai d'abord abordé la question par la notion de genre, pour ensuite examiner cette notion chez des

106 *Ibid.*, p.87

penseurs de l'horreur. Puis, j'ai interrogé la pensée de chacun, leurs positions sur la non moins tranquille problématique de la représentation. Cependant, la portée des figures dans leurs analyses m'a amené à réfléchir sur l'œuvre et la pensée figurative. Est-ce que les figures révèlent les lacunes de la pensée, sont-elles les formes de la pensée? J'ai signalé l'étroite corrélation qui existe entre le traitement de l'œuvre et des figures alors que la dichotomie forme/fond structure encore la réflexion sur ceux-ci. Or, pour Todorov (et Ingarden) cette dichotomie doit être dépassée et l'œuvre doit être considérée comme totalité et autonome quant au réel.

L'introduction dans ce chapitre de la pensée de Todorov sur le fantastique et sa conception du genre, de l'œuvre et du littéraire, permet d'aborder plus directement l'engagement du lecteur face à l'œuvre, et sa compulsion à colmater les lacunes et les hésitations qu'une œuvre peut offrir. Lors de la lecture, ce lecteur (spectateur, auditeur, etc.) cherchera soit à rectifier, à consolider, ou à rejeter l'aspect impromptu des événements incertains. Est-ce, en quelque sorte, une explication probable sur les stratégies discursives et interprétatives qui portent la réflexion sur la figure? Pour Todorov, elles sont l'essence même du littéraire en ce qu'elles permettent d'exprimer l'absent. Que sont les figures et quel rapport entretiennent-elles avec la représentation? La tradition (les réseaux de filiations et d'interprétations qui s'établissent par l'usage ou par la critique) suggère des schémas, des configurations de la pensée pour lire et interpréter ces figures. Le principe sur lequel s'érigent ces interprétations, et la connaissance, de façon générale, est un principe d'homogénéité entre la représentation de l'objet et la représentation du concept. Bref, entre les mots et les choses.

Bien que je demeure circonspecte quant à la teneur des discours sur l'œuvre que chacun tient sur sa fonction et son rapport au réel, leurs réflexions permettent de mieux saisir d'autres environnements de l'œuvre, celles qui dépendent de l'ordre social, ou de l'ordre de l'expression des idées. C'est que je me questionne sur le « comment » approcher l'œuvre dans l'optique de l'interpréter. Ingarden écrit :

L'attitude esthétique est caractérisée – à l'opposé de la forte émotion du lecteur peu cultivé – par un certain calme intérieur contemplatif, une disposition à « se plonger » dans les profondeurs de l'œuvre qui nous interdit de nous préoccuper de notre propre vécu.¹⁰⁷

Pourtant, j'ai également individué que, dans une moindre mesure, avec moins d'éloquence et d'emphase qu'Ingarden, dans le monde contemporain la compréhension de l'œuvre se fait dans la perspective de produire du sens, des explications et des anticipations, sur soi et sur nous, comme société culturelle. Les œuvres sont-elles, telles les cartes d'un tarot, signes de notre condition actuelle et future?

107 Ingarden, *op. cit.*, p.38

CHAPITRE 3 : Interroger la métaphore

Une profonde indignation s'embrasa tout à coup dans mon cœur, et, tout à coup, j'y ressentis une douleur physique : « C'est ma blessure, me dis-je, c'est le coup de feu, il y a une balle dedans... ».

Le rêve d'un homme ridicule, Dostoïevski

When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality – the reality, I tell you – fades. The inner truth is hidden – luckily, luckily.

Heart of Darkness, Joseph Conrad

De toutes les figures rhétoriques, la métaphore surplombe le phénomène zombie. J'ai déjà signalé la prédominance de la métaphore lors des interprétations du zombie. Il est dit, par exemple, que le zombie est une métaphore des peurs et menaces de l'intérieur (« Zombies as Internal Fear or Threat »¹⁰⁸) et qu'il est une métaphore des rapports d'après-guerre (« Zombies in a « Deep, Dark Ocean of History » : Danny Boyle's *Infected* and John Wyndham's *Triffid* as Metaphors of Postwar Britain »¹⁰⁹). Dans le premier chapitre, j'ai introduit des interprétations du zombie comme métaphore de la vélocité des médias, des rapports impérialistes, de l'autre, etc. Cette prédominance de la métaphore lors des interprétations signale son importance pour

108 Paffenroth, Kim, *Generation Zombie, op. cit.*, p.18-26

109 Larose, Nicole, *Generation Zombie, op. cit.*, p.165-181

l'économie de sens actuelle. Dans les *Zombie Studies*, l'introduction de *Generation Zombie : Essays on the Living Dead in Modern Culture*¹¹⁰ est, à cet égard, emblématique. Reconnaisant la polysémie intrinsèque de la figure du zombie et sa capacité de donner forme à plus ou moins n'importe quelle anxiété et peur, les auteures suggèrent que le zombie en tant que métaphore est une méta-métaphore :

We would like to push the zombie's relationship to metaphor even further suggesting that the zombie does not just serve as a metaphor for the anxiety du jour, but that it is metaphor – a kind of walking meta-metaphor, and a self-reflexive metonymy for the media through which it circulates.¹¹¹

Qu'est-ce que signifie être une méta-métaphore? Plusieurs *scholars* identifient cette méta-métaphoricité de par la flexibilité de la figure du zombie d'exprimer un large éventail de thématiques :

Yet while conventions became more flexible and abstract enough to allow the zombie to become a sort of all-purpose form for mediating a wide range of concerns, it continued to carry its past with it, and that past caught up to the zombie in 1968.¹¹²

En effet, les conventions se redéfinissent constamment. Pourtant, les auteurs suggèrent que de cette constante transformation du zombie, quelque chose demeure virtuellement stable. D'une part, sa forme passée, c'est-à-dire son « origine » et d'autre part, le zombie en tant que médiateur de sens. Mesurent-elles les enjeux véritables de leur affirmation? D'importantes conséquences sur les interprétations et les notions critiques sont à attendre d'une affirmation comme celle-ci. En effet, la métaphore doit être interrogé et ses modalités de sens déterrées.

110 « Introduction : Generation Z, the Age of Apocalypse », dans *Generation Zombie : Essays on the Living Dead in Modern Culture*, *op. cit.*

111 *Ibid.* p.10

112 Kee, Chera, « From Cannibal to Zombie and Back Again », *Better Off Dead*, *op. cit.*, p.23

Traditionnellement, en Occident, il existe deux économies de sens. La première, d'origine platonicienne se dissémine à partir de l'idéalisme, elle a été identifiée chez Dufour pour qui la figure est l'expression de la forme de l'idée. La seconde, d'origine aristotélicienne, suppose une essence sous-jacente. Gixti en est un représentant en ce que pour lui les figures révèlent toujours quelque chose qui n'est pas manifeste en soi, des lacunes et des présupposés. En somme, c'est de la fonction (et du pouvoir) épistémologique des œuvres et particulièrement des figures dont il est question. Les conséquences sur la production contemporaine du sens sont innombrables. En ce sens, dans ce chapitre, j'interrogerai plusieurs de ces études et réflexions sur la métaphore afin de déterminer ce que suppose la lecture métaphorique de la figure du zombie.

Pour ce faire, l'examen d'une sélection d'œuvres traitant de la métaphore s'impose. Le XXe siècle est marqué d'un fort intérêt pour la théorie de la métaphore soit pour comprendre la nature de la relation des termes (ou des entités) entre eux, soit pour repositionner la métaphore dans le champ de la connaissance. Cela exige de répondre à la première demande : qu'est-ce qu'une métaphore? J'ouvrirai la porte, comme l'usage l'indique, par la *Poétique* d'Aristote. Ce texte fondateur des études subséquentes sur la métaphore et la représentation est un incontournable de la problématique. Trois ensembles de considérations articulés autour du déplacement de sens (détournement, correspondance et projection) seront analysés. Ensuite, comme il s'agit de la question de la représentation, déjà discutée dans les chapitres précédents, je vais interroger le pouvoir de la métaphore, celui qui lui est octroyé. Pourquoi la métaphore est-elle considérée indispensable pour interpréter le zombie? La métaphore est-elle une figure?

Or, je le rappelle, pour Todorov, les figures sont l'essence même du littéraire en ce qu'elles permettent d'exprimer ce qui est toujours absent, le surnaturel et sont à prendre à la lettre. Cela est-il possible avec la métaphore?

Économie de sens

Détournement

Pour Hans Blumenberg, l'étude des métaphores, celles qui sont « inconscientes » ou « involontaires », c'est-à-dire les métaphores absolues, est ce qui révèle la direction de la pensée ainsi que la structure du monde d'un penseur. C'est la métaphorologie. Pour Jacques Derrida, nous oublions que la métaphore est avant tout un concept, et par cela même, un système, enfin, pour Lakoff, Johnson et Turner, la métaphore est conceptuelle et en cela significative. Certes, la métaphore est une très ancienne question, longuement discutée, cependant, toujours à revisiter. Dans le sillon de l'usage¹¹³, pour revisiter sa définition canonique, je me tourne vers Aristote et sa *Poétique*¹¹⁴, un texte considéré comme un traité prescriptif du théâtre et comme le premier traité d'esthétique (théorie littéraire)¹¹⁵. Ce texte¹¹⁶

113 À la manière de Derrida qui souligne l'usage, la coutume de retourner au discours aristotélicien sur la métaphore, figure transparente de la métaphore.

114 Aristote. *Poétique*. Paris : Librairie générale française, 2011.

115 Aristoteles. *Poetica*. Milano : RCS Libri, 2004. *Introduzione*, p.7

116 « Texte » est employé par souci d'économie. Les spéculations autour de la *Poétique* sont multiples et il semble, reprenant ici les propos de Diego Lanza, difficile pour la pensée scientifique de se contenter des tensions inhérentes au texte qui cherche plutôt à en faire disparaître toute trace d'ouverture, d'incertitude ou de questionnement. Y avait-il deux livres, dont le second aurait été réservé pour la comédie? Les traducteurs notent le caractère fragmenté de l'écriture. S'agirait-il alors de notes plutôt qu'un essai complet? Plusieurs éditions ont été lissées, les lacunes remplies, particulièrement à la Renaissance. Selon Lanza, il semblerait possible d'envisager que ce texte fasse partie d'une plus grande série pour la circulation interne au Lycée. Traités ésotériques, des notes de cours en somme, jamais publiées ou rendues public, du vivant d'Aristote. Il faudra attendre Andromaque de Rhodes entre 40 et 20 av. J.-C. pour une offre textuelle élaborée, voir Diego

chevauche deux époques, celle qui le précède où chants et tragédies sont vivants, et celle qui le suit, où les œuvres émergent de la *Poétique* et de ses lectures. Il est au demeurant concevable que ce texte n'ait pas eu de véritable importance au moment de son écriture. Il ne nous reste que l'horizon aristotélicien et ce qui s'est solidifié depuis, à partir des traditions exégétiques. Au Moyen Age, la *Poétique* est peu lue, peu étudiée, et c'est l'interprétation figurative qui prime, comme le démontre le travail d'Erich Auerbach¹¹⁷. Cela suggère évidemment que ce texte acquiert une importance théorique quelque part à partir de la Renaissance et qu'il suit le développement du système de la représentation occidentale. À le lire aujourd'hui, aucune grande illumination dans la *Poetica* : l'« orizzonte di pensabilità » des problèmes de la poésie n'a pas muté considérablement.

Sur les vingt-six chapitres constituant la *Poétique*, deux chapitres font directement mention de la métaphore, le chapitre XXI et XXII. Diego Lanza traduit *metaphorein* par *traslato* plutôt que *metafora*. Il explique son choix lors de la première apparition du mot *metaphorein* au chapitre XXI : « Traduco « traslato » perché metafora dopo Aristotele acquista e mantiene fino a noi un significato più specifico, quello che Aristotele definisce qui « per analogia », cioè conforme a uno schema proporzionale. »¹¹⁸ *Traslato* c'est le transfert désignant le rapport qui s'institue entre deux espaces « sémantiques » où du premier on transfère au second. Aristote définit la métaphore en trope général, de la façon suivante : « La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement du genre à

Lanza, *Introduzione*, p.9

117 Auerbach, *op. cit.*

118 Aristoteles, *op. cit.* p.191, note 4

l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie. »¹¹⁹

La version italienne¹²⁰ est légèrement différente : « Traslato è l'imposizione di una parola estranea, o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie, o per analogie. »¹²¹

Ces différentes traductions mettent en évidence l'acte volontaire d'imposition entre les deux termes de l'« équation » métaphorique que la présence d'un mouvement, qu'il soit de l'ordre du transport, du transfert, de l'imposition, du glissement ou de la substitution, propose. Cet acte volontaire nécessite un sujet, et éventuellement une identité, pour produire des métaphores.

Du côté de l'étymologie, celle de métaphore va comme suit : *Meta*, préfixe exprimant le changement, la succession, et *pherein*, porter. La métaphore déplace un sens sur un autre sens, en un mécanisme de désignation par transfert, ou transposition¹²². *Phorie* (dont la métaphore fait partie) est un concept stratégique de la rhétorique. La signification originelle provient de *pherein*, « se mouvoir, porter, supporter, transporter », la phorie met en mouvement. Chez Quintilien, toutefois, le trope se distingue de la figure, et ce, bien qu'il admette que cela soit difficile de le faire. La métaphore est un trope où il y a un transport « du lieu où elle est propre, dans un lieu où elle n'est pas propre »¹²³ ; le trope est un détournement de sens d'un nom à un autre, alors que la figure est « une manière de penser ou de parler qui

119 Aristote, *op. cit.* p.118. Cette définition provient d'une version traduite par Michel Magnien, à partir de l'édition du texte original de R. Kassel, retouché par D. W. Lucas. Celle-ci est différente de l'édition avec laquelle travaille Jacques Derrida et Paul Ricœur, qui eux utilisent l'édition établie par J. Hardy pour la Collection Budé qui va comme suit : « La métaphore (metaphora) est le transport (epiphora) à une chose d'un nom (onomatos) qui en désigne une autre (allogriou), transport du genre à l'espèce (apo tou genos epi eidos) ou de l'espèce au genre (apo tou eidos epi to genos) ou de l'espèce à l'espèce (apo tou eidous epi eidos) ou d'après le rapport d'analogie (è kata to analogon) » (Cette définition est tirée de la « Mythologie Blanche » : Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.275)

120 Également tirée de l'édition de Kassel

121 Aristoteles, *op. cit.* p.191

122 Éric Bordas, *Les chemins de la métaphore*. Paris : Presses universitaires de France, 2003

123 Quintilien, *Institutions Oratoires*, Livre IX, chapitre i.

s'écarte à dessein de la manière ordinaire et directe ». Il ajoute plus loin, toujours dans le livre IX, que « d'ailleurs les noms ne changent point l'essence des choses » rappelant que le langage relève des conventions et suggérant le potentiel de la figure. Cette distinction de Quintilien permet déjà de reconfigurer le problème de la métaphore. Alors que le zombie est interprété à partir de la métaphore, il y a détournement du sens où, si ce sont les caractéristiques qui sont déplacées sur l'humain, alors, le zombie n'est jamais pris à la lettre, il n'est jamais une figure en ce qu'il exprime autre chose.

Correspondance

Sur ce chemin, j'ai rencontré Enzo Melandri, philosophe de l'Université de Bologne, qui s'est évertué à cerner le potentiel épistémologique de l'analogie pour la pensée rationnelle scientifique. Dans son colossal rapport de recherche, *La linea e il circolo*, il discute, entre autres, de l'herméneutique, présentée comme interprétation de l'anomalie, c'est-à-dire ce résidu que le rapport analogique ne peut dissoudre. Reprenant les recherches de Dilthey, il rappelle les deux écoles interprétatives de l'anomalie. Tout d'abord, l'école aristotélicienne, et ensuite, l'école stoïcienne qui a elle recourt à un autre langage et fonctionne par *allegoresi*, comme le langage des symboles, une autre théorie, bref, à quelque chose d'indépendant de ce qui doit être interprété pour expliquer l'anomalie. En somme, la question est de savoir si le texte contient déjà tout, ou nous devons faire appel à des éléments extérieurs (un autre langage) pour expliquer le sens. Or, l'analogie, structure à quatre termes, ne nécessite pas de

commentaire¹²⁴. Elle est une métaphore à privilégier, plus précise et plus complexe à la fois¹²⁵. Melandri note que la métaphore par analogie, à l'opposé des formes nécessitant un processus de reconnaissance de similitudes, se formule à l'aide des 4 termes et, par conséquent : « Il riportare la metafora a una matrice analogica ne aumenta dunque la possibilità di interpretazione razionale, anche se poi l'analisi si fa più complessa in conseguenza. »¹²⁶ L'analogie est un modèle, un schéma sans résidu. Un schéma interprétatif homogène et, suivant la troisième critique kantienne, facilitant la communication. L'analogie est une sorte de diagramme avec des cases à remplir, assurant les correspondances. Cette formulation de l'analogie augmente la possibilité d'interprétation rationnelle par opposition à l'interprétation du résidu, économiquement intitulé, par plusieurs, la « lecture poétique ».

L'intégration des travaux de Melandri sur l'analogie et la dialectique questionne ce que Diego Lanza a déjà identifié comme « schema proporzionale » ainsi que le potentiel structurant de la métaphore et de l'analogie. Comment comprendre qu'il soit possible pour un directeur, George Romero par exemple, d'élaborer une œuvre autour de cette structure? *They are us, we are them*, répète-t-il si souvent¹²⁷. C'est-à-dire qu'il instaure un rapport métaphorique (selon les principes de l'analogie) entre les zombies et les humains, d'une part par un principe de symétrie où les agissements de l'un sont ceux de l'autre, et d'autre part, en

124 Melandri, *op. cit.*, p.77

125 Melandri, *op. cit.*, p.281

126 *Loc. cit.*

127 Un flou demeure quant à savoir si c'était volontaire de la part de Romero. Dans certaines entrevues, par exemple le documentaire *Zombiomania*, il discute de *Night of the Living Dead* et de sa portée critique comme une facette qui lui aurait échappée, bien qu'il la reprendra ultérieurement à son compte. Au moment de la production de *Night of the Living Dead*, si cette critique sociale existe, elle est « inconsciente » de la part de Romero, ainsi l'affirme-t-il.

déplaçant certaines qualités de l'un sur l'autre. C'est lors de ce « déplacement », de ce « transfert » que se rencontre l'anomalie. Comment expliquer ce rapport de proportionnalité entre un monstre (un zombie) et l'humain? Selon Melandri, chercher à interpréter une allégorie nécessite toujours le recours à un troisième élément, la tradition du bestiaire, par exemple, comme dans le cas où il nous est possible de lire dans l'allégorie des considérations morales sur l'humain à partir des comportements des animaux, protagonistes de la fable. D'ailleurs, avec Todorov j'ai expliqué pourquoi une allégorie est une production volontaire. C'est-à-dire que la proposition de correspondance entre le zombie et l'humain ne va pas de soi, elle doit recourir à quelque chose d'autre, une composante extérieure au texte. Mais, quelle est cette composante? Prenons, par exemple, un cas où l'interprétation s'érige autour de la reconnaissance d'une allégorie dans un film zombie : « *Zombies of the World, Unite : Class Struggle and Alienation in Land of the Dead* »¹²⁸ de John Lutz. Il écrit :

While the main activity of the zombies is the consumption of human flesh, an activity that serves as a figure for capitalist competition and the social and economic construction of scarcity through the exploitation of labor and the unequal distribution of wealth, Riley's team is also coming to the town to gather resources. If the zombies serve as a figure for the exploited workers of the underdeveloped world, then there is a clear sense in which they are being eaten as well.¹²⁹

Suite à cet extrait, l'auteur rapidement enchaîne avec Marx et sa compréhension de la production des commodités en tant qu'elles sont des « dead labor, that is to say, they represent living flesh transformed into a fetishized commodity available for consumption. Understood in this sense, those who consume commodities are consumers of bodies. »¹³⁰ De la sorte, sa

128 Voir Fahy, Thomas Richard. *The Philosophy of Horror*. Lexington : University Press of Kentucky, 2010.

129 *Ibid.*, p.130

130 *Loc. cit.*

lecture s'appuie sur la correspondance entre zombies et exploités. Or, il recourt à un troisième langage (Marx et les commodités) pour expliquer ce rapport métaphorique. Évidemment, ces considérations supposent une étroite corrélation entre allégorie et métaphore.

Projection

J'ai déjà relevé deux tendances de la métaphore. La première insiste sur le détournement de sens que la métaphore effectue. La seconde, nous l'avons vue avec Melandri, est la correspondance entre les deux ensembles de termes constituant la métaphore par analogie. Il émerge une troisième tendance dans la seconde moitié du XXe siècle, alors que le sens, ou le référent, de « métaphore » s'étend. C'est en ce sens que s'inscrivent les travaux de George Lakoff, Mark Johnson et Mark Turner. Dans le sillon des études de psycholinguistique et des recherches en sciences cognitives, ils proposent une relecture du concept de métaphore qui englobe tout le langage ordinaire et la structure de la pensée comprise comme la faculté de raisonnement et de cognition. La métaphore est, selon Lakoff et Johnson, la figure fondamentale pour comprendre (*to understand*) le monde et soi-même, et en faire l'expérience. Comprendre est un acte cognitif métaphorique-abstrait. De la sorte, ils repositionnent la métaphore au sein du savoir. Publié en 1980, toujours réédité de nos jours, *Metaphors We Live By*¹³¹ propose une nouvelle approche de la pensée, conceptuellement structurée, et de son rapport avec la morale, le politique, les relations humaines, en somme, la société.

131 Lakoff, George, et Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 2003

Il est de commun aloi, au sein des sciences cognitives, de suggérer une échéance, en ce que ce ne serait qu'une question de temps avant que le *puzzle*¹³² de la pensée humaine (*human mind*) ne soit complet, et résolu. Les perspectives ouvertes par ces chercheurs sont majeures. Bien que l'intérêt se porte sur le langage et qu'il semble y avoir un règlement de compte avec le présupposé le plus important qui entoure le langage, la vérité, c'est-à-dire le référent du langage, ils choisissent de se distancier des habituelles réflexions sur la métaphore-mot, et s'adonnent même à une histoire « critique » du concept. Ces quelques chapitres consacrés à réfuter les « mythes » importants de l'institution du savoir, soit l'objectivisme et le subjectivisme, permettent d'observer que l'ouvrage se veut et se présente comme une pensée radicalement nouvelle. Pour ce faire, il dirige leurs critiques vers les tenants d'une vision héritée de la tradition aristotélicienne qui contraint la métaphore à n'être qu'une pauvre figure ornementale :

There are four major historical barriers to understanding the nature of metaphorical thought and its profundity, and these amount to four false views of metaphor. In the Western tradition, they all go back at least as far as Aristotle. The first fallacy is that a metaphor is a matter of words, not concepts. The second is that metaphor is based on similarity. The third is that all concepts are literal and that none can be metaphorical. The fourth is that rational thought is in no way shaped by the nature of our brains and bodies.¹³³

Cette vision de la métaphore est associée à une « barrière », à quelque chose qui empêche de voir la nature profonde de la pensée métaphorique et d'autant plus son enracinement physiologique. La pensée métaphorique est empirique, corporelle, sensible et... conceptuelle. Ils évacuent l'historicité de la langue et de ses figures de par la prédominance qu'ils accordent

132 « We must adopt a scientific perspective to see why something we already know how to do without effort or conscious attention can pose an extremely difficult and important scientific puzzle. » Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York : Oxford University Press, 1996, p.13

133 *Ibid.*, p.244

au langage ordinaire, celui de tous les jours, et celui des gens ordinaires, par des exemples qu'ils puisent majoritairement dans la langue parlée, prélevés ou référés au moyen de la conversation. Conséquemment, l'essai s'enracine dans l'époque qui le voit naître. Lorsqu'ils s'intéressent à des textes ou à des concepts disposant d'une certaine histoire, cet intérêt demeure superficiel et orienté vers la structure, ou un développement structurel du concept.

La métaphore est présentée ainsi : « [t]he essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another. »¹³⁴ Cette synthétique définition ne permet aucune paraphrase. Deux éléments : comprendre et faire l'expérience de l'un dans les termes de l'autre, sauf que cette fois-ci ce n'est pas à partir de traits, ou de similarités, théorie de la métaphore qu'ils récusent, mais de la structure même de ces deux « choses » formant la métaphore, d'où l'importance de « concept métaphorique », en tant que synonyme de « métaphore ». Pour Lakoff et Johnson, les métaphores structurent notre pensée parce qu'elles sont elles-mêmes des structures. Ensuite, le « contenu » de ces structures conceptuelles s'oriente en fonction d'une constante culturelle (ex : « Labor is a resource », « Time is a resource ») ou d'un universalisme (ex : les métaphores d'orientation bien que leurs directions peuvent diverger culturellement). Dans la première partie, les deux auteurs s'occupent de relever les structures primaires de ces dites métaphores, démystifiant l'universel du culturel. Le contenu de la métaphore est une ramification dont la racine appartient au monde « corporel » et empirique de la nature. Ces concepts métaphoriques, en ce qu'une grande partie de ceux-ci trouvent leur fondement dans une essentielle corporéité, sont en fait un système conceptuel

134 *Ibid.*, p.5

dont nous ne sommes pas conscients (*aware*) et de nature métaphorique. Qu'est-ce que cela veut dire? Quelles en sont les conséquences? « De nature métaphorique » indique, nous le verrons avec Turner, que la compréhension d'une chose est toujours dans les termes d'une autre chose, qu'elle est projetée d'une chose à l'autre. Il y a bien une équation métaphorique, mais celle-ci renvoie à une autre équation métaphorique. Bien que ce ne soit pas dit explicitement par Lakoff et Johnson, cette structure élémentaire dont le corps humain constitue l'anneau le plus important, selon la logique de la métaphore conceptuelle, se tiendrait pour quelque chose d'autre. Cela veut également dire que l'essence est sous-jacente, que derrière ce qui n'est pas conscient, se trouve l'essence. Toutefois, il serait injuste de les accuser de métaphoricité dans leur catégorisation, puisqu'ils s'en prémunissent :

Every scientific theory is constructed by scientists – human beings who necessarily use the tools of the human mind. One of those tools is conceptual metaphor. When the scientific subject matter is metaphor itself, it should be no surprise that such an enterprise has to make use of metaphor, as it is embodied in the mind, to construct a scientific understanding of what metaphor is.¹³⁵

Leurs excuses semblent triviales considérant les efforts investis à discuter cette théorie de la métaphore, cependant, y recourir dénote quelque chose d'intéressant quant au rapport fondamental que la science (la prétention de révéler, de rendre visible, sous forme de théorie) entretient avec les figures. Ainsi, ce qui est incarné dans l'esprit humain (*human mind*) c'est la structure du concept métaphorique. La connaissance se bâtit à partir de cette structure, déduisent-ils. Comprendre, ou faire l'expérience, d'une chose dans les termes de l'autre, c'est travailler à partir d'inférences, projeter le sens, et non pas reconnaître des similarités. L'esprit humain (*human mind*) possède des outils et ceux-ci sont les métaphores. Les conséquences sur

135 *Ibid.*, p.252

la compréhension de la figure du zombie sont considérables. En ouverture de ce chapitre, j'ai discuté de la méta-métaphore, notion dont le zombie est investi. J'avais tenté une explication. Cependant, il me manquait une compréhension de la métaphore qui permette d'éclaircir l'affirmation des deux auteures. S'il est une méta-métaphore, c'est que le zombie est une structure flexible, qui parle toujours de quelque chose d'autre et qui peut recevoir le sens qui y est projeté. Un sens, j'y arrive sous peu, variable et dynamique. Loin de pouvoir envisager la figure du zombie à la lettre, la compréhension qu'ils ont de la métaphore permet plutôt de la cerner en tant que structure, c'est-à-dire en tant que concept. Le zombie, ainsi compris, devient un fabuleux outil cognitif pour expliquer le monde (ou n'importe quel sujet). C'est ce qui probablement explique le mieux la présence, dans les autres champs académiques, du zombie.

L'empathie

J'ai observé une prévalence de « soi », de corporéité, une ontologie, dans le fonctionnement de la métaphore. Elle est valorisée parce que signe d'humanité en ce que trace humaine de la pensée « logique » issue de l'observation des ressemblances. La métaphore est une structure en parfait accord avec la pensée aristotélicienne, traditionnellement dominante dans la modernité, pour produire de la pensée sur le monde à partir des œuvres. C'est l'expression d'une sécurité « épistémologique » qui nous habite, dès lors que nous employons les figures telles que les métaphores « *che interessano solo la mente non il senso del reale* ». La métaphore, comprise strictement sous cet angle, est alors un jeu de l'esprit. Elle indique la vérité parce que sa logique est fiable, mais occulte l'emploi d'un troisième registre, comme

dans l'explication allégorique, qui crée la médiation dans l'équation. L'extrait suivant de Bahktine le suggère tout autant :

Tout de même, la métaphore et la comparaison présument aussi une unité et une liaison objectale possible, et l'unité de l'événement éthique sur le fond desquelles on perçoit leur activité créatrice : la métaphore et la comparaison englobent une visée cognitive et éthique persistante, *le jugement de valeur* qui s'exprime en elles devient véritablement formateur de l'objet qu'il déréifie.¹³⁶

C'est-à-dire que la création (et la reconnaissance) des métaphores s'élançe à partir d'une troisième instance : un jugement de valeur du sujet entre les deux termes de l'équation. J'ai déjà brièvement discuté, dans le premier chapitre, de l'identification du spectateur à un des protagonistes de la narration. C'est le jeu de l'empathie qui se trouve dans le processus d'identification du sujet à un objet dans l'œuvre, tout comme il se trouve dans l'acte même de la métaphore. Produire le zombie en tant que métaphore relève, en quelque sorte, d'un jugement de valeur qui s'effectue à partir de l'identification de caractéristiques prétendues similaires, ou identiques, dans le second objet, via le détournement, la correspondance, ou la projection.

Ces trois tendances répertoriées dans les études sur la métaphore, le détournement, la correspondance et la projection indiquent que la structure de la métaphore est un modèle de production de sens. Ces trois tendances sont des « attitudes » que le sujet engage face au réel, et dans le cas présent, face à l'œuvre où rien n'est jamais donné. Si le concept métaphorique est la compréhension d'une chose dans les termes de l'autre, cette chose n'est jamais véritablement comprise pour elle-même (si une telle chose est possible). La question est : est-ce cette

136 Bakhtine, M. M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p.77-78, l'italique est de moi.

structure cognitive qui est appliquée à la compréhension des œuvres (et de la réalité)? Si tel est le cas, la compréhension du zombie se fera toujours à travers cette structure bien qu'à travers des éléments de jugement de valeur. L'empathie, sur laquelle se pose la métaphore, justifie alors que les sentiments prédominent l'interprétation. La métaphore, sa structure particulièrement, pallie au sentiment que les choses (tout comme le langage d'ailleurs, peut-être la pensée) nous échappent. Or, le XXe siècle, et le monde contemporain sont parcourus de cette profonde impression que le sens nous échappe. Leszek Kolakowski écrit : « L'orrore consiste in questo : se nulla esiste veramente tranne l'Assoluto, l'Assoluto è nulla ; se nulla esiste veramente tranne me stesso, io sono nulla. »¹³⁷ Ce que le *jugement de valeur* que la lecture métaphorique de la figure du zombie ne fait que renchérir. L'horreur métaphysique qu'il identifie est dans sa plus viscérale expression un système de la métaphore qui ne renvoie à rien.

LE pouvoir de la métaphore

La métaphore et le réel

Dans cette section, je vais examiner le rapport de la métaphore au réel, en bref, du problème de la représentation des œuvres, et du langage. La pensée conceptuelle métaphorique articule le sens du réel et de son rapport au temps à l'aide d'une structure elle-même métaphorique. L'historicité des figures (des concepts) ne peut intéresser Lakoff et Johnson en ce que leur interprétation du phénomène s'ancre radicalement dans le présent, avec une nette

137 Kolakowski, Leszek. *Orrore Metafisico*. Bologna : Il mulino, 1990, p.25

propension pour l'anticipation du futur. Dans un extrait, en ouverture du chapitre 23 « Metaphor, Truth and Action », un élément s'y glisse, furtif, inaperçu. Un élément sur le pouvoir de la métaphore de créer la réalité présente et future :

Metaphors have entailments through which they highlight and make coherent certain aspects of our experience.

A given metaphor may be the only way to highlight and coherently organize exactly those aspects of our experience.

Metaphors may create realities for us, especially social realities. A metaphor may thus be a guide for future action. Such actions will, of course, fit the metaphor. This will, in turn, reinforce the power of the metaphor to make experience coherent. In this sense metaphors can be self-fulfilling prophecies.¹³⁸

La métaphore est une structure de laquelle la déduction de la suite des événements, suivant le modèle, devient prévisible, ou presque. La « *self-fulfilling prophecy* », concept issu de la sociologie, une prophétie toujours remplie, advient dès lors que le concept métaphorique donne sens parce qu'il structure, l'expérience humaine, individuelle et sociale, partagée par la communauté. La métaphore peut dès lors guider l'action, et se renforcer en retour. C'est-à-dire que la pensée génère, par sa structure, une compréhension du monde à partir de l'expérience qui en est faite et qui est elle-même la structure. Voilà qui éclaire quant aux modalités de sens de la métaphore et de son rapport au réel.

Le sens du littéraire

Mais qu'est-ce que cela veut dire pour le sens des œuvres littéraires? Et, par extension, cinématographique? C'est du rapport entre réel, figure et production de la pensée qu'il s'agit. Mark Turner, dans *The Literary Mind : Origins of Thought and Language*, publié en 1996, y

138 *Ibid.*, p.156

reprend l'essentiel des idées de Lakoff et Johnson tout en y ajoutant l'aspect « littéraire » de la métaphore, c'est-à-dire sa structure qu'il détermine parabolique. En effet, la parabole projette un récit dans un autre, reprenant la ligne Lakoffienne sur la métaphore comme compréhension et expérience d'une chose dans les termes de l'autre. Voici un extrait qui condense en quelques lignes ses propos :

Parable involves dynamic construction of input spaces, generic spaces, and blended spaces, multiply linked, with projections operating over them. Inferences and meanings are not bounded in a single conceptual locus. Meaning is a complex operation of projecting, blending, and integrating over multiples spaces. Meaning never settles down into a single residence. Meaning is parabolic and literary.¹³⁹

Turner suit de façon générale les idées de Lakoff sur la pensée conceptuelle métaphorique tout en n'employant que très peu le terme de « métaphore » qu'il réserve pour des emplois précis, c'est-à-dire comme figure rhétorique, et qu'il considère plus conventionnel au sens où métaphore est compris dans son sens restreint; restreint à une formule comme LIFE IS A JOURNEY, où la structure de l'un est projetée dans l'autre. Désormais, pour la pensée de Turner, la métaphore est un *tout*, d'où la « métaphore conceptuelle ». La métaphore conventionnellement comprise dans son processus de projection remplace un par l'autre :

In fact, parable typically distributes meaning over many spaces. The aggregate meaning resides in no one of them, but rather in the array of space and in their connection. We know each of the spaces, and how it relates to the others, and what each is good for. None of them replaces another. Meanings, in this way, are not mental objects bounded in conceptual places but rather complex operations of projecting, blending, and integrating over multiples spaces.¹⁴⁰

Ce qu'il propose c'est un modèle « augmenté » de la proposition de Lakoff et Johnson. Le sens est mobile, il se déplace constamment. Le sens est le mouvement entre les espaces. Il y a les

139 Turner, *op. cit.*, p.106

140 Turner, *op. cit.*, p.85-86

inputs space, la source et la cible dont la relation, au fil de son exposition, ne peut pas, selon son modèle, être linéaire. La cible peut être la source et vice versa. Ainsi, la nécessité de porter cette appellation devient caduque. Melandri rappelle que pour Max Black, les métaphores sont ce qui « plug the gaps in the literal vocabulary »¹⁴¹ permettant d'obtenir un sens « complet », chez Turner, c'est la parabole, version littéraire de la métaphore, par son mécanisme de distribution du sens entre plusieurs espaces qui le permet. Il prend le temps (et l'espace) de faire un survol des recherches actuelles, tant en psycholinguistique que dans le champ des neurosciences. De la sorte, « processus mentaux » ne se réfère pas à quelque chose de directement visible dans le cerveau humain. Au chapitre 6, par exemple, reprenant les indications fournies par les recherches d'Antonio Damasio, célèbre chercheur en neurosciences, Turner explique comment la recherche à l'intérieur du cerveau de ces processus mentaux n'effectue pas une localisation spécifique, mais élabore plutôt à l'aide un modèle qui intègre, en simultané, ou presque, les événements neuronaux¹⁴². Ainsi, « processus mentaux » est lui-même à comprendre comme une chose projetée dans une autre qui montre la variabilité et le dynamisme des connexions¹⁴³, tout comme le sens est également variable et dynamique. Cette variabilité et dynamique du sens se trouve dans l'affirmation que le zombie est une « meta-metaphor » d'une très grande flexibilité¹⁴⁴. Il semble que dans une économie de sens, l'interprétation des figures va de pair avec le développement conceptuel.

141 Melandri, *op. cit.*, p.537

142 Turner, *op. cit.*, p.111

143 « But there is a general principle that may help to connect the study of the brain with the study of the mind: blending is a basic process; meaning does not reside in one site but is typically dynamic and variable pattern of connection over many elements. » *Ibid.*, p.112

144 Todd K. Platts, bien qu'il approche la problématique à travers les lunettes de la sociologie, répertorie la très grande variabilité de sens que porte la figure du zombie. Voir : Platts, Todd K. « Locating Zombies in the Sociology of Popular Culture. » *Sociology Compass* 7, no. 7 (2013) : 547-60.

Métaphore et système

Alors que Quintilien dit que « les noms ne changent point l'essence des choses », il rappelle que le langage relève des conventions, historiquement organisées, qui alors, à travers les figures, expriment, sans être séparées du discours qui les voit naître. Ce discours, c'est l'économie de sens qui transparaît dans les œuvres et leurs compréhensions. Cette économie de sens est-elle un système? Ce qui porte à la *Mythologie Blanche*, un texte désarmant et convaincant dont la force réside dans la réinscription opérée des principaux paramètres (sous forme de figures) du système de la métaphore. Comment la métaphore pourrait-elle être un système? Le système, cet ensemble ordonné, cette mise en commun de concepts, prévisible, a toujours sa propre histoire¹⁴⁵. Le système c'est l'enchaînement (la suite, l'agencement des anneaux de la chaîne, la chaîne qui retient, la chaîne autour du cou, le cercle ou la ligne) des termes suivants : *metaphora*, *mimesis*, *logos*, *physis*, *phonè*, *semainein*, *onoma* (métaphore, mimesis, logos, nature, son, signifier, nom) qui forment une *thèse*¹⁴⁶. Cette chaîne (figure) pose le système de la métaphore dans son rapport avec la pensée (le langage) et la perception

145 Pour Blumenberg, c'est justement cette histoire qui doit être retracée, creusée, recherchée, pour établir le thème d'une métaphorologie. Blumenberg, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*. Paris : Vrin, 2006, p.24

146 « L'unique thèse de la philosophie » dira Derrida : « Par définition, il n'y a donc pas de catégorie proprement philosophique pour qualifier un certain nombre de tropes qui ont conditionné la structuration des oppositions philosophiques dites « fondamentales », « structurantes », « originaires » : autant de « métaphores » qui constitueraient le titre d'une telle tropologie, les mots « tour » ou « trope » ou « métaphore » n'échappant pas à la règle. Pour se permettre d'ignorer cette **veille** [moment précédant, attente, mort?] de la philosophie, il faudrait poser que le sens visé à travers ces figures est une essence rigoureusement indépendante de ce qui la transporte, ce qui est une thèse, déjà, philosophique, on pourrait même dire l'unique thèse de la philosophie, celle qui constitue le concept de métaphore, l'opposition du propre et du non-propre, de l'essence et de l'accident, de l'intuition et du discours, de la pensée et du langage, de l'intelligible et du sensible, etc. » Derrida, *op. cit.*, p.273

(la nature). Et, étirant la langue, il (re)construit le rapport de la philosophie, et de sa langue, avec la langue « littéraire ». Il y examine la hiérarchie qui s'est imposée entre la rhétorique et la philosophie, et, dans une moindre mesure, mais non pas moins importante, entre rhétorique et poétique. Il s'agira alors de comprendre ce que ce système de la métaphore domine en ce qu'il n'admet rien en plus. Chez Aristote, remarque Derrida, aux « mauvaises » métaphores, on préfère les « bonnes » métaphores, faites en toute conscience, par ce génie naturel (est en germe ici un poète de moins en moins inspiré). En effet, constater la ressemblance (la mimesis) engendre les « bonnes » métaphores : « (...) c'est en effet la seule chose qu'on ne puisse emprunter à autrui, et c'est une preuve de bonnes dispositions naturelles : créer de bonnes métaphores, c'est observer les ressemblances. »¹⁴⁷ Et c'est notamment quelque chose que l'homme n'emprunte pas à l'animal, la métaphore est un signe d'humanité¹⁴⁸. Ainsi, le système de la métaphore englobe un discours sur soi, une conception de soi et du monde, en bref, une ontologie.

Le sens de l'absence

Le système de la métaphore se compose de deux éléments importants. Le premier c'est qu'au départ, la figure était un objet sensible, que la métaphore n'a pas toujours été une métaphore, qu'elle l'est devenue des suites d'une opération qui a fait en sorte de toujours rendre plus abstraite la chose du départ¹⁴⁹. Cela n'est pas nouveau dans cette recherche. Je l'ai montré

147 Aristote, *op. cit.*, p.122.

148 On dira d'ailleurs que le propre de l'humain c'est de parler figuré.

149 Selon Moretti c'est ce qui s'est passé avec la figure. Discutant du terme *figura*, il dit : « è il significato di

chez Lakoff, Johnson et Turner. Ici, Derrida interroge ce présupposé. Elle, la métaphore, s'est transfigurée en sens propre dans ce système : « Cette opposition dérivée (de physis à teknè ou de physis à nomos) est partout à l'œuvre. » Traversée par l'idée de la dégradation, d'une origine matérielle vers une origine abstraite, c'est la perte du réel, le sentiment de rompre le fil qui nous relie à la nature. Or, prendre une figure à la lettre, c'est de ne pas renvoyer à autre chose ou d'entreprendre de retrouver la signification. Les figures sont au-delà de la nature, elles sont surnaturelles. Encore faut-il prendre « surnaturel » à la lettre, et non pas y entendre toutes les connotations qui suivent le système de la métaphore et de la représentation. La métaphore pallie au sentiment de perdre le contact avec le réel. Pourtant Derrida nous rappelle que même cela est figuré. C'est l'anamnèse, j'en parlerai sous peu. Dans le système, la figure transparente permet de concevoir l'origine comme atteignable. Elle est cette métaphore oubliée. Le système de la métaphore s'est constitué ainsi, en stipulant une nature naturelle, dont l'homme est naturellement issu et affranchi (mais toujours en quête de) :

Il y a un code ou un programme – une rhétorique, si l'on veut – pour tout discours sur la métaphore : suivant l'usage, il faut en *premier lieu* rappeler la définition aristotélicienne, du moins celle de la *Poétique* (1457 b). Nous n'y manquerons pas. Il semble pourtant en avoir proposé la première mise en place systématique, celle qui en tout cas fut retenue comme telle avec les effets historiques les plus puissants. L'étude du terrain sur lequel a pu se construire la définition aristotélicienne est indispensable. Mais elle perdrait toute pertinence si elle n'était pas précédée ou en tout cas contrôlée par la reconstitution systématique et interne du texte à réinscrire. Pour être partielle et préliminaire, cette tâche ne se limite pas au commentaire d'une surface textuelle. Aucune transparence ne lui est donnée. Il s'agit déjà d'une interprétation active mettant en œuvre tout un système de règles et

illusorietà, di ingannevolezza e, infine, di falsità, che nel termine « figura » si rafforza progressivamente, man mano che esso, per astrazione linguistico-concettuale, tende a configurarsi come uno spazio sempre più metaforico. (...) per divenire una sorta di docile supporto fantasioso-immaginario per il pensiero metaforico-astratto (...) » Moretti, Giampiero. *Per immagini : esercizi di ermeneutica sensibile*. Bergamo : Moretti & Vitali, 2012, p.28

d'anticipations.¹⁵⁰

Pourquoi insérer un aussi long extrait? Celui-ci résume le projet de Derrida. D'une part, en stipulant que « suivant l'usage », bien qu'il souligne avec ironie toute l'importance accordée à la *Poétique*, il se maintient à l'intérieur de la tradition où il cherche à se réinscrire, tout en proposant un chemin pour le faire, comme en fait foi son choix de traiter de ce texte-là, et non d'un autre. Néanmoins, Derrida met le doigt sur la fonction que possède ce texte dans les études sur la question de la métaphore ; la *Poétique* a toujours fonctionné en tant qu'origine, figure transparente. L'exergue effacé. De même, lors de l'ouverture de ce chapitre, les auteurs insistent sur le passé de la figure, son origine qui « traverse » le temps, et sous le vernis des changements, se révèle. Cette insistance sur l'origine du zombie, il me semble, reproduit cette dynamique de l'exergue effacé.

Le second élément du système de la métaphore identifié par Derrida est la relève dont l'usure, notion d'une théorie de la valeur de la métaphore est une sorte de réinscription. Ainsi, la relève, traduction du concept hégélien de *Aufhebung*, est cette synthèse : « c'est-à-dire la mémoire qui produit les signes, les intériorise (*Erinnerung*) en élevant, supprimant et conservant l'extériorité sensible. »¹⁵¹ Cela suppose que ce mouvement a toujours été présent dans la théorie de la métaphore, c'est-à-dire également dans l'ombre de la philosophie. C'est un mouvement producteur de savoir et qui s'articule sur le fantasme et la figure d'une origine sensible :

Le discours philosophique – en tant que tel – décrit une métaphore qui se déplace

150 Derrida, *op. cit.*, p.275

151 *Ibid.*, p.269

et se résorbe entre deux soleils. Cette fin de la métaphore n'est pas interprétée comme une mort ou une dislocation, mais comme une anamnèse intériorisante (*Erinnerung*), une recollection du sens, une relève de la métaphoricité vivante dans une propriété vivante. Désir philosophique – irrépressible – de résumer-relever-intérioriser-dialectiser-maîtriser l'écart métaphorique entre l'origine et elle-même, la différence orientale. Dans le monde de ce désir, la métaphore naît à l'Orient dès lors que celui-ci, se mettant à parler, à travailler, à écrire, suspend sa jouissance, se sépare de lui-même et nomme l'absence : soit ce qui est.¹⁵²

L'anamnèse est cette figure où des événements concrets, c'est-à-dire sensibles, expriment une idée. Derrida dégage, de nouveau, cette figure transparente, alors qu'on donne à l'expression d'une idée une modalité sensible. C'est le socle sur lequel s'appuie une histoire de soi, une histoire de l'Occident. L'anamnèse rend compte de ce que tout le discours est traversé par les figures, même, d'abord et avant tout, celui sur la métaphore. Ce rapport où l'un parle de l'autre qui n'est pas présent dans l'« équation » de la métaphore, dans la représentation occidentale (au sens où elle s'articule ainsi à elle-même, c'est l'identité qu'elle se donne) comprise comme équation métaphorique, l'absent est ontologiquement ce que l'on cherche à cerner avec la pensée, le langage. En individuant l'Orient comme origine de la métaphore (de soi), comme origine de l'Occident (conception qui parcourt, au moins, les deux derniers siècles de l'histoire intellectuelle), et dans un tout autre corpus, on y situe « le vide que marque son absence »¹⁵³.

L'absence est une composante essentielle de la métaphore (et de tout le système), une composante qui tend à être occultée. Par exemple, dans l'analogie, tous les termes sont présents ou présentables : « Le terme caché n'est pas anonyme, n'a pas à être inventé, et

152 *Ibid.*, p.321-322

153 Corbin, Henry. *Corps spirituel et terre céleste : de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shi'ite*. Paris : Buchet/Chastel, 1979, p.8

l'échange n'a rien d'hermétique ou d'elliptique. »¹⁵⁴ De la même façon, il est possible de penser la métaphore comme schéma proportionnel, où l'absent est identifiable. Selon l'interprétation que Derrida donne d'Aristote : « Il n'y a de métaphore que dans la mesure où quelqu'un est supposé manifester par une énonciation telle pensée qui en elle-même reste inapparente, cachée ou latente. »¹⁵⁵ Enfin :

Selon le syllogisme elliptique de la *mimesis*, le plaisir de savoir compose toujours avec l'absence marquante de son objet. Il naît même de cette composition. Le *mimème* n'est ni la chose même ni tout à fait autre chose. La loi de ce plaisir selon l'économie du même et de la différence, rien ne vient la déranger, pas même – surtout pas – l'horreur, la laideur, l'obscénité insupportable de la chose imitée, dès lors qu'elle reste hors de vue et hors de portée, hors scène.¹⁵⁶

L'absence est elliptique et toutefois nécessaire (semble-t-il) au système de la métaphore et de la représentation. Dans sa typologie des différentes conceptions de la vérité dans l'œuvre d'art, Roman Ingarden relève ceci : « Pour qu'il puisse être question de représentation, il faut qu'un objet tende à se faire passer pour un objet absent et autre que lui, à le « remplacer » de sorte que l'objet absent nous paraisse originellement présent dans celui qui le représente. »¹⁵⁷ De la sorte, l'absence, dans le système de la *mimesis*, dans l'approche des œuvres, a été considérée nécessaire puisqu'elle oblige à retrouver un vestige laissé derrière. En ce sens, les réflexions de Lakoff, Johnson et Turner permettent d'appréhender ce mouvement auquel la pensée se soumet. Cela explique un système, où rien ne se donne tel quel en ce qu'il cache autre chose, une essence sous-jacente, une origine inatteignable, etc. Il en va de la configuration actuelle du sens et du caractère indispensables de la métaphore pour interpréter le zombie. Or, cela

154 Derrida, *op. cit.*, p.289

155 *Ibid.*, p.277

156 *Ibid.*, p.286, note 29

157 Ingarden, Roman. *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art : choix de textes 1937-1969*. Paris : Vrin, 2011

suppose le recours constant à quelque chose d'indépendant, et qui n'est pas assumé, pour interpréter la figure. Avec Todorov, j'ai montré que les figures peuvent être prises à la lettre ce que la métaphore ne semble pas permettre. Ainsi comprise, la métaphore est-elle une figure?

La malléabilité avec laquelle la métaphore devient un modèle dans cet « age of modeling »¹⁵⁸, et, dans un tout autre ordre d'idée, devient « una sorta una sorta di docile supporto fantasioso-immaginativo per il pensiero metaforico-astratto (...) »¹⁵⁹, pose la problématique de l'économie du sens, dans lequel les figures et, particulièrement leurs interprétations, s'insèrent. C'est une impression de perversion de la figure du zombie (si une telle chose est possible) alors qu'il est la métaphore. La métaphore est-elle une figure lorsqu'elle est schéma? Il y a toujours un intervalle entre l'insistance avec laquelle des structures sont recherchées et la capacité à percevoir le surnaturel. Pourtant, qu'est-ce qu'une figure? Les figures, selon Cochran, sont des idées qui produisent des effets matériels réels, mais ne peuvent être séparées des discours qui les expriment :

Figures, and the configurations that result from their combination, constitute the signposts of these worldviews; despite their similarity with concepts or ideas, they have an irreducible materiality because of their linguistic component.¹⁶⁰

Elles, les figures, matérialisent la pensée, difficilement qualifiable d'absente, et pourtant nécessitant un véhicule pour être visible. La figure est donnée dans le réel, à prendre tel quelle et pourtant, pour citer de nouveau Quintilien, « s'écarte à dessein de la manière ordinaire et

158 « In fact, this age of the world picture or representation might best be designated the « age of modeling, » of creating discursive models – models of concepts, figures, and their interactions – both to explain « reality » as it is perceived and to produce the means to render visible and comprehensible a reality that was at best inchoate. » Cochran, Terry. *Twilight of the Literary : Figures of Thought in the Age of Print*. Cambridge : Harvard University Press, 2001, p.67

159 Moretti, *op. cit.*, p.28

160 Cochran, *op. cit.*, p.71

directe » de penser ou de parler. Melandri écrivait : « (...) le metafore per analogia interessano solo la mente e non il senso della realtà. »¹⁶¹ Or, nous attendons du langage (dans toutes ses productions et sous toutes ses coutures), dans un premier temps, de rendre présent l'absent, et dans un deuxième temps, nous attendons de son étude qu'il prédise et annonce le futur, ce que les interprétations de la figure du zombie indiquent.

Conclusion

Dans ce chapitre, j'ai interrogé la métaphore et déterminé ses modalités de sens, cela afin de comprendre ce que suppose la lecture métaphorique de la figure du zombie. Trois mouvements ont été identifiés : le détournement, la correspondance et la projection. J'ai donc démêlé ce que suppose une lecture métaphorique et distingué les conséquences de cette lecture sur l'économie de sens actuelle. J'ai d'abord abordé, en tant qu'exergue effacé, en tant que figure transparente, la *Poétique* d'Aristote, socle mythique sur lequel s'appuie une tradition entre continuité et rupture. De plus, la métaphore n'est possible, selon le système individué par Derrida, que parce qu'il y a un sujet pour reconnaître l'existence et énoncer (produire) cette métaphore. Ce système parcourt l'histoire de la mimesis et lève le voile sur la prédominance d'un rapport d'homogénéité entre la représentation du concept et de l'objet. Ce qui a pour conséquence que c'est toujours autre chose qui se présente et que cette chose demeure sensiblement inaccessible. Dès lors que les métaphores sont volontaires et humaines, il en va du statut de la production du sens, et par conséquent de l'interprétation. Pourtant, la

161 Melandri, *op. cit.*, p.281

proposition d'interprétation métaphorique (et/ou allégorique) ne va pas de soi, elle doit recourir à quelque chose d'autre, une composante extérieure au texte.

On dit que le propre de l'humain est de parler figuré, que c'est un signe d'humanité. De la sorte, le système de la métaphore englobe un discours sur soi, une conception de soi et du monde, en bref, une ontologie. Ainsi, comprendre la configuration actuelle de la métaphore avec la pensée ouvre le portail de cette mécanique du rapport entre le langage et le réel. Cela concerne les attitudes que le sujet engage face au réel et les pouvoirs octroyés (ou que l'on croit avoir octroyé) à la métaphore de créer la réalité et d'annoncer ce qui adviendra. Il est impératif de ne pas sous-estimer le rapport que la métaphore entretient avec l'absent et le futur. J'ai souligné, avec Lakoff et Johnson, la métaphore comprise en tant que potentielle *self-fulfilling prophecy* en ce que sa structure permet d'établir aisément (plus aisément) les réseaux conceptuels des rapports de cause effet et qui explique qu'il soit possible de lire le zombie (zombii), présenté dans le premier chapitre, comme une figure indiquant les chemins à suivre pour s'émanciper de l'état présent des choses.

La véritable conclusion de cette étude du corpus théorique est que la métaphore, dans un système, est un concept et non pas une figure. Les conséquences sont immenses. D'une part, pour la production du sens, et, d'autre part, pour l'interprétation du sens. J'ai tenu à séparer ces deux instances, bien qu'elles se recourent à plusieurs endroits, et qu'il est parfois difficile de les distinguer considérant la spécificité du zombie d'être un produit d'une lecture métaphorique et d'être interprété de la même manière. Puis, j'ai tenu à m'attarder sur le rapport

que la métaphore entretient avec le réel, à travers la représentation. Le véritable constat est que la métaphore, en tant que concept, ne permet pas de prendre le zombie à la lettre. Peut-être en est-il de même pour la figure de la métaphore qui, par sa tropologie, est toujours en mouvement. J'ai cherché à mieux comprendre le profond arrimage entre la production d'une figure, son interprétation et l'économie de sens qui la voit naître. Or, comme ces chercheurs qui, dans cent cinquante années d'ici, chercheront à comprendre la figure du zombie, je ne l'ai pas interprétée.

CONCLUSION

Il n'y a pas que le langage qui détermine notre pensée, se trouvant en quelque sorte « dans le dos » de notre vision du monde ; nous sommes déterminés d'une manière encore plus contraignante par le fonds et le choix des images, nous sommes canalisés dans ce qui se présente seulement à nous et dont nous pouvons faire l'expérience.

Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*

Aucune figure, au XXe siècle et aujourd'hui, n'est comparable au zombie. Sa prolifération, sa répétition en fait un cas d'étude exceptionnel. La synthèse de ses inscriptions discursives témoigne de sa présence dans tous les champs de l'existence. Les lignes discursives que le zombie engrange, à travers le discours de l'horreur et à travers la modélisation de la métaphore, en fait une porte d'entrée incontournable sur l'économie de sens qui est la nôtre. Mon mémoire s'inscrit définitivement dans cet esprit. D'ailleurs, cette série de prolégomènes a permis de présenter le profond arrimage entre la production de la figure du zombie, son interprétation et l'économie de sens qui la voit naître et de se reproduire. Il était impensable de ne pas passer par cette étape avant de produire une interprétation de la figure du zombie. Compulsivement, nous faisons sens de ce qui nous entoure, de ce qui arrive. Or, interpréter n'est jamais un acte gratuit.

La figure est inséparable des discours qui la voient naître. De la sorte, le zombie est inséparable de l'horreur et de la métaphore. Dans le second chapitre, j'ai examiné les notions critiques et les enjeux narratifs qui encadrent le phénomène zombie. Ceux-ci relèvent d'une compréhension de la représentation occidentale et ne répondent pas à la demande suivante : le zombie, en tant que figure, peut-il être pris à la lettre? Cette compréhension de la représentation suppose une inconciliable séparation entre la forme et le contenu qui prend plusieurs visages. D'abord, dans la configuration de l'historique de la figure qui est soit articulée esthétiquement, soit articulée autour de périodes thématiques. Or, il semble difficile de concilier ces deux configurations. De même, dans les configurations actuelles des discours critiques sur l'horreur, nous cherchons soit l'essence sous-jacente qui offrirait une interprétation de soi, soit la configuration idéale que prendraient les idées. La compréhension de la représentation suppose alors une figure, le miroir ou l'illustration, pour effectuer le travail d'interprétation et établir la relation aux œuvres. C'est-à-dire que jamais les œuvres ne sont prises à la lettre. Or, la manière dont c'est représenté est partie prenante de la représentation. C'est pourquoi, dans le troisième chapitre, j'ai tenu à interroger le discours théorique sur la métaphore qui assume et guide la mise en récit du zombie et qui assume et guide une lecture métaphorique de l'être humain. La métaphore concerne le *comment* il y a représentation. Toutefois, il demeure impossible d'imposer une séparation entre la forme et le contenu. Il ne s'agit pas de donner un sens au zombie, mais de lire les rapports qui s'incarnent dans la figure.

Au premier chapitre, j'ai présenté des définitions du zombie. Celle de Kevin Boon disait que le zombie était un être sans qualité métaphysique. Le zombie, en tant que métaphore

incarne, à sa façon, cette origine absente dans l'équation métaphorique. La *Beast Within*, que Grixti reconnaît dans le corpus de l'horreur, de même que l'effondrement de l'état de droit, réitère cette même origine, qui enfin, se donnerait comme telle. L'homme sauvage, agressif, animal, d'avant la culture, rappelle Maxime Coulombe¹⁶², cet état de nature est, et demeure, une fiction efficace. Ce que nous croyons lire dans le zombie, est, en fait, une autre figure. En examinant les propos de Todorov sur l'hésitation, je me suis questionnée quant à savoir si le zombie est une chose vivante, ou une chose morte. Ambiguïté qui se trouve jusqu'à la racine de son appellation : *The Living Dead* ou *The Walking Dead*, par exemple. En relevant ce qui constitue le chronotope principal de ce corpus, c'est-à-dire un lieu en retrait, et un temps en rupture (ce qui est fameusement reconnu comme le « récit apocalyptique », ou « post-apocalyptique »), j'ai suggéré une approche alternative à la simple interprétation métaphorique du zombie.

Le profond questionnement que la figure propose sur ce qu'est la mort, sa signification et, d'abord et avant tout, ce qu'est la vie, sa signification, semble la véritable trame de fond du corpus. Cependant, comment faire sens d'une figure dans le monde contemporain, c'est-à-dire, dans un monde immanent, sans transcendance, et où le soi prévaut? Le jugement de valeur que nous trouvons au sein de l'équation métaphorique suppose, une fois de plus, une prévalence de soi. Dans un ordre immanent, où l'être humain établit tout à sa mesure, même l'essence des choses, et pour reprendre le questionnement d'Adorno : « sans transcendance, quelle est le

162 Coulombe, Maxime. *Petite philosophie du zombie, ou, comment penser par l'horreur*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012, p.66

statut de nos interprétations? »¹⁶³ :

En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle.¹⁶⁴

C'est-à-dire que le chronotope est une porte d'entrée sur l'œuvre sciemment immanente, qui correspond à l'étude d'un monde, son image ainsi que celle de l'homme, sans transcendance. Et ce n'est pas aussi simple que de dire que la métaphore est désormais une figure à écarter, elle est, en fait, une trace subjective d'une activité génératrice signifiante, pour demeurer dans la paraphrase Bakhtinienne qui doit être comprise de cette manière lors de l'étude du corpus. La métaphore est en fait un jugement de valeur que le sujet émet sur le monde et qui caractérise sa vision du monde et, c'est en ce sens, que prolifère la figure et que parle une *Stimmung*.

Cependant, je suis convaincue de la pertinence et de la profitabilité d'aborder le phénomène zombie via d'autres figures... Comme premier exemple, je vais considérer la personnification dans un film du corpus de l'horreur, *The Grey*. Rapidement, le film se résume, dans ses plus simples lignes, à un petit groupe de travailleurs du nord de l'Alaska, dont l'avion s'écrase en plein milieu du *wild* blanc et immaculé, survivants, et devant dès lors se défendre contre des loups dont ils occupent le territoire. Le personnage principal, Liam Neeson, s'occupait de défendre les travailleurs de la compagnie contre ceux-ci, et il se trouve qu'il les comprend assez bien pour organiser la défense alors même qu'ils cherchent à sortir de ce

163 Adorno, Theodor W. *Notes Sur La Littérature*. Paris : Flammarion, 2009, p.336

164 Bakhtine, *op. cit.*, p.238

territoire. Or, un à un, ils se font prendre. Tout le film s'organise autour de la mort, mais non pas par euphémismes ou détours, ou allusions incertaines. C'est l'unique sujet. À première vue, c'est un film d'aventure, un *survival*, où la nature sauvage les annihilera. Ce film s'ouvre sur une catastrophe (comme lors d'un scénario apocalypse-zombie), l'avion s'écrase et presque tout le monde meurt. Quelques-uns survivent, et ils sont en territoires hostiles. Un à un, les loups les mangent, et oups le *slasher*! Et puis, il y a ce petit argument autour du feu. Et il devient évident, pour un instant, que ce film est une métaphore sur le comportement des hommes, s'appuyant sur le fameux « L'homme est un loup pour l'homme » de Hobbes. Or, ça n'explique pas tout, et ce n'est certes pas suffisant pour donner sens aux dialogues et aux événements qui constituent le film. Encore moins pour expliquer la présence de ces loups, et le rôle qui leur ait attribué dans ce film. Parfois (souvent, j'espère) les fictions ont quelque chose à exprimer, et ce, même si ce n'est pas la reproduction immédiate d'une situation quotidienne telle qu'elle est vécue. La métaphore peut expliquer la présence des deux groupes (individus et loups), mais la métaphore n'offre pas plus. Elle peut expliquer la particularité identitaire des individus. Mais elle ne traduit pas les événements à la lettre. Et c'est ainsi que le loup n'est pas une métaphore de l'homme, mais une figure entière. Cette figure est une personnification de la grande faucheuse.

Dans la télé série *Six Feet Under*, les morts qui entrent au salon funéraire des frères Fisher, reviennent à la vie. En quel sens doit être compris ce « reviennent à la vie »? Au sens où des apparitions viennent ponctuellement intégrer la narration. Ces apparitions prennent les traits et les qualités du mort et interagissent, dans un dialogue soutenu, avec un des

protagonistes. Bien que dans un même épisode, celui-ci peut apparaître à n'importe quel des personnages de la série, lorsqu'il est vu par un, il n'est vu que par lui. Ce n'est pas un phénomène collectif. Ces prosopopées fonctionnent à la manière d'un prophète pour rendent visible ce qui n'est pas visible. Dans ce cas, pour figurer les débats intérieurs, les dialogues et questionnements de chacun. Ces morts parlent, et ne sont pas que de simples miroirs, plate métaphore de l'autre, en vis-à-vis, où l'un renvoie à l'autre ce qui est juste. Ils sont plutôt comme des tremplins vers une plus grande compréhension de la vie. Par exemple, dans l'épisode 2 de la deuxième saison, un jeune footballeur, mort inopinément, apparaît comme incarnation de la peur de Nate face à sa condition (c'est-à-dire une trop grande prédominance de vaisseaux sanguins au cerveau qui pourrait le faire mourir d'un jour à l'autre). Cette prosopopée lui dit : « Look at me ». Regarde ta peur en face.

Ces deux exemples, bien qu'étrangers au corpus zombie, promettent un élargissement de la lecture interprétative de la figure du zombie qui se distinguerait de l'économie de sens actuel. Pourquoi se distinguer? Afin de ne pas relever d'un jugement de valeur et s'offrir un regard objectif, conscient, sur qui nous sommes, et le monde dans lequel nous évoluons. En me concentrant sur les contraintes narratives et métaphoriques qui sous-tendent l'interprétation des figures et de celle du zombie en particulier, je visais à rendre visible le cadre épistémologique ainsi que les présupposés inhérents à toute interprétation. De plus, j'ai déjà proposé le chronotope, qui correspond tout à fait au monde tel que nous le pensons, et d'autres figures, personnification et prosopopée, pour contourner les chemins trop souvent empruntés.

BIBLIOGRAPHIE

Théorie du Bloom. Paris : Édition la fabrique, 2004.

Adorno, Theodor W. *Notes sur la littérature*, traduit par Sibylle Müller et avec la participation du Centre national des lettres. Paris : Flammarion, 2009.

Aristote. *Poétique*, révisé et annoté par Michel Magnien. Paris : Librairie générale française, 2011.

Aristoteles. *Poetica : testo greco a fronte*. Traduit du grec et annoté par Diego Lanzo. Milano : RCS Libri, 2004.

Auerbach, Erich. *Figura : la loi juive et la promesse chrétienne*, avec préface et traduction de l'allemand par Diane Meur, postface de Marc de Launay. Paris : Macula, 2003.

Bakhtine, M. M. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.

Bétan, Julien, Raphaël Colson, et Julien Sévéon. *Zombies*. Lyon : Moutons électriques, 2009.

Blumenberg, Hans. *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gammelin, avec postface de Jean-Claude Monod. Paris : Vrin, 2006.

Boluk, Stephanie, et Wylie Lenz. *Generation Zombie : Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson : McFarland, 2011.

Bordas, Éric. *Les chemins de la métaphore*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.

Brooks, Max. *The Zombie Survival Guide : Complete Protection from the Living Dead*. New York : Three Rivers Press, 2003.

Caballero, Ricardo J., Hoshi Takeo, et Kashyap Anil K. « Zombie Lending and Depressed Restructuring in Japan ». *American Economic Review* 98, no. 5 (2008) : 1943-77.

Cameron, Allan. « Zombie Media : Transmission, Reproduction, and the Digital Dead. » *Cinema Journal* 52, no. 1 (2012) : 66-89.

Chalmers, David John. *The Conscious Mind : In Search of a Fundamental Theory*. New York : Oxford University Press, 1996.

- Charlton, B. G. « Zombie Science : A Sinister Consequence of Evaluating Scientific Theories Purely on the Basis of Enlightened Self-Interest. » *Medical hypotheses* 71, no. 3 (2008) : 327-9.
- Chevallier, François. *La société du mépris de soi : de l'urinoir de Duchamp aux suicidés de France Télécom*. Paris : Gallimard, 2010.
- Christie, Deborah, et Sarah Juliet Lauro. *Better Off Dead : The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York : Fordham University Press, 2011.
- Cochran, Terry. *Twilight of the Literary : Figures of Thought in the Age of Print*. Cambridge : Harvard University Press, 2001.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness : And Other Stories*. Ware : Wordsworth Editions, 1995.
- Corbin, Henry. *Corps spirituel et terre céleste : de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shī'ite*. Paris : Buchet/Chastel, 1979.
- Coulombe, Maxime. *Petite philosophie du zombie, ou, comment penser par l'horreur*. Paris : Presses universitaires de France, 2012.
- Davis, Wade. *The Serpent and the Rainbow*. New York : Simon and Schuster, 1985.
- Dendle, Peter. *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson : McFarland & Co., 2001.
- . *The Zombie Movie Encyclopedia. Volume 2, 2000-2010*. Jefferson : McFarland, 2012.
- Dennett, Daniel Clement. *Sweet Dreams : Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*. Cambridge : MIT press, 2006.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0 : A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. Jefferson : McFarland & Co, 2009.
- Dostoyevsky, Fyodor. *Le rêve d'un homme ridicule : un récit fantastique*, traduit par André Markowicz. Arles : Actes sud, 1993.
- Drezner, Daniel W. *Theories of International Politics and Zombies*. Princeton : Princeton University Press, 2011.
- Dufour, Eric. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : Presses universitaires de France, 2006.

- Dumarsais, Jean Paulhan. *Traité des tropes*. Paris : Nouveau commerce, 1977.
- Fahy, Thomas Richard. *The Philosophy of Horror*. Lexington : University Press of Kentucky, 2010.
- Flint, David. *Zombie Holocaust : How the Living Dead Devoured Pop Culture*. London : Plexus, 2009.
- Fontanier, Pierre. *Des figures du discours autres que les tropes : ouvrage qui, avec le manuel des tropes, formera un traité général et complet des figures du discours*. Paris : Maire-Nyon, 1827.
- . *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou, Cléments de la science du Sens des mots : première partie d'un traité général et complet des figures du discours, dont la seconde, aussi en un volume à pour objet toutes les figures autres que les tropes*. 4e éd. Paris : Maire-Nyon, 1830.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- Grixti, Joseph. *Terrors of Uncertainty : The Cultural Contexts of Horror Fiction*. London ; New York : Routledge, 1989.
- Guido, Laurent. *Les peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne : Antipodes, 2006.
- Hawkins, J. « Sleaze Mania, Euro-Trash, and High Art: The Place of European Art Films in American Low Culture. » *Film Quarterly – Berkeley* – 53 (2000) : 14-29.
- Hoshi, Takeo. « Economics of the Living Dead ». *Japanese Economic Review* 57, no. 1 (2006) : 30-49.
- Ingarden, Roman. *L'œuvre d'art littéraire*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1983.
- Ingarden, Roman. *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art : choix de textes 1937-1969*. Paris : Vrin, 2011.
- Jancovich, Mark. « Cult Fictions : Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions ». *Cultural Studies* 16, no. 2 (2002) : 306-22.
- Jones, Steve. « Gender Monstrosity ». *Feminist Media Studies* 13, no. 3 (2013) : 525-39.
- Kay, Glenn. *Zombie Movies : the Ultimate Guide*. Chicago Review Press, 2008

- King, Stephen. *Stephen King's Danse Macabre*. New York : Everest House, 1981.
- Kolakowski, Leszek. *Orrorre Metafisico*. Bologna : Il mulino, 1990.
- Lafond, Frank. *Jacques Tourneur, les figures de la peur*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Lakoff, George, et Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 2003.
- Lauro, S. J., et Embry K. « A Zombie Manifesto : The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism. » *Boundary 2* 35, no. 1 (2008) : 85-108.
- Matwyshyn, Andrea M. « Penetrating the Zombie Collective : Spam as an International Security Issue. » *SCRIPT-ed* (2006) : 370-88.
- McIntosh, Shawn, et Marc Leverette. *Zombie Culture : Autopsies of the Living Dead*. Toronto : Scarecrow Press, 2008.
- Melandri, Enzo. *La linea e il circolo : studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata : Quodlibet, 2005.
- Moretti, Giampiero. *Per immagini : esercizi di ermeneutica sensibile*. Bergamo : Moretti & Vitali, 2012.
- Newitz, Annalee. *Pretend We're Dead : Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Durham : Duke University Press, 2006.
- Newman, Kim. *Nightmare Movies : Horror on Screen since the 1960*. London ; New York : Bloomsbury, 2011.
- Olney, Ian. *Euro Horror : Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Bloomington : Indiana University Press, 2013.
- Peck, J. « Zombie Neoliberalism and the Ambidextrous State ». *Theoretical Criminology* 14, no. 1 (2010) : 104-10.
- Richardson, Michael. *Otherness in Hollywood Cinema*. New York : Continuum, 2010.
- Rouyer, Philippe. *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Paris : Éditions du Cerf, 1997.
- Schneider, Steven Jay. *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*. England : FAB, 2003.

- Seabrook, William Bvehler. *The Magic Island*. New York : Literary Guild of America, 1929.
- Smith, Robert. *Braaaaainnsss! : From Academics to Zombies*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2011.
- Spinoza, Benedictus de. *Traité théologico-politique*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- Thoret, Jean-Baptiste, et François Angelier. *Politique des zombies : l'Amérique selon George A. Romero*. Paris : Ellipses, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Towlson, Jon. « "Endemic Madness", Subversive 1930's Horror Cinema. » *Paracinema*, September 2012, 30-33.
- Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York : Oxford University Press, 1996.
- Uzal, Marcos. *Vaudou de Jacques Tourneur : archipel des apparitions*. Crisnée (Belgique) : Yellow now, 2006.
- Waller, Gregory A. *The Living and the Undead : From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana : University of Illinois Press, 1986.

FILMOGRAPHIE

- Anderson, Paul W.S. *Resident Evil*, 2002.
- Avati, Pupi. *Zeder*, 1983.
- Balaguero, Jaume ; Plaza, Paco. *REC*, 2007.
- Ball, Alan (Créateur). *Six Feet Under*, 2001-2005.
- Band, Albert. *I Bury the Living*, 1958.
- Boyle, Danny. *28 Days Later*, 2002.
- Cahn, Edward L. *Creature with the Atom Brain*, 1955.

Carnahan, Joe. *The Grey*, 2011.

Carpenter, John. *Prince of Darkness*, 1987.

Craven, Wes. *The Serpent and the Rainbow*, 1988.

Currie, Andrew. *Fido*, 2006.

Curtiz, Micheal. *The Walking Dead*, 1936.

Dahan, Yannick ; Rocher, Benjamin. *La horde*, 2009.

Eberhardt, Thom E. *Night of the Comet*, 1984.

Fisher, Terence. *The Earth Dies Screaming*, 1964.

Fleisher, Ruben. *Zombieland*, 2009.

Fresnadillo, Juan Carlos. *28 Weeks Later*, 2007.

Fulci, Lucio. *Paura nella città dei morti viventi*, 1980.

———. *Zombi 2*, 1979.

Gilling, John. *The Plagues of the Zombies*, 1966.

Girolami, Marino. *Zombi Holocaust*, 1980.

Gordon, Stuart. *Re-Animator*, 1985.

Grau, Jorge. *Non si deve profanare il sono dei morti*, 1974.

Halperin, Victor. *Revolt of the Zombies*, 1936.

———. *White Zombie*, 1932.

Hayes, John. *Garden of the Dead*, 1972.

Jackson, Peter. *Braindead*, 1992.

Lawrence, Francis. *I Am Legend*, 2007.

Lenzi, Umberto. *Incubo sulla città contaminata*, 1980.

Margheriti, Antonio. *Apocalypse domani*, 1980.

McDonald, Bruce. *Pontypool*, 2008.

O'bannon, Dan. *The Return of the Living Dead*, 1985.

Ossorio, Amando de. *El ataque de los muertos sin ojos*, 1973.

———. *La noche del terror ciego*, 1972.

Ragona, Ubaldo. *L'ultimo uomo della terra*, 1964.

Raimi, Sam. *The Evil Dead*, 1981.

———. *Evil Dead II*, 1987.

Robson, Mark. *Isle of the Dead*, 1945.

Rodriguez, Robert. *Planet Terror*, 2007.

Romero, George A. *Dawn of the Dead*, 1978.

———. *Day of the Dead*, 1985.

———. *Land of the Dead*, 2005.

———. *Night of the Living Dead*, 1968.

Sagil, Boris. *The Omega Man*, 1971.

Sarmiento, Marcel ; Harel, Gadi. *Deadgirl*, 2008.

Savini, Tom. *Night of the Living Dead*, 1990.

Snyder, Zack. *Dawn of the Dead*, 2004.

Soavi, Michele. *Dellamorte Dellamore*, 1994.

Tourneur, Jacques. *I Walked with a Zombie*, 1943.

Wirkola, Tommy. *Dead Snow*, 2009.

Wood, Ed. *Plan 9 from Outer Space*, 1959.

Wright, Edgar. *Shaun of the Dead*, 2004.

Yuzna, Brian. *Return of the Living Dead Part III*, 1993.