



## George A. Romero et les zombies AUTOPSIE D'UN MORT-VIVANT

**Joachim Daniel Dupuis, docteur en philosophie et professeur de cinéma en classes préparatoires à Lille, est l'auteur d'un livre remarqué sur la représentation du zombie au cinéma. L'occasion pour nous de l'interroger sur sa vision du mort-vivant et sur ce qu'il nous apprend sur nous-mêmes.**

**Clap ! Comment un philosophe en vient à s'interroger sur un phénomène comme celui des zombies ?**

Joachim Daniel Dupuis : Tout dépend du moment où vous faites commencer le début de l'interrogation philosophique. Aristote dit que la philosophie commence par l'étonnement. Très jeune, j'ai vu *La Nuit des Morts-vivants*, et ce qui m'a frappé dans le film de Romero, c'est le mélange entre l'atmosphère « fantastique », un peu gothique (dans le style de la Hammer des années 1950) et la dimension réaliste, qui est rendue par la dimension gore et l'aspect documentaire du film. Je me souviens aussi du contraste entre le nomadisme des zombies et le générique de fin avec ses images immobiles, ses photogrammes et leur aspect granulaire. Le film n'avait rien de lisse. Beaucoup plus tard, en travaillant sur les génériques (notamment ceux de Saul Bass, qui, comme Romero, est au départ un graphiste), j'ai compris que ce générique de fin de *La Nuit des morts-vivants* fonctionnait exactement comme une sorte de révélateur du personnage du zombie. En effet, entre les gestes du zombie dans le film et les gestes des hommes dans le générique, il y a une inversion : le zombie est nomade alors que l'homme se parque dans une maison, veut retrouver son territoire ; le zombie attrape avec ses bras, ses griffes et mord, alors que l'homme utilise le crochet pour ne pas se faire contaminer ; le zombie ingurgite « la vie » pour la faire disparaître mais ne s'assimile pas, alors que l'homme brûle ce qu'il va l'alimenter ou ce qu'il veut voir disparaître. Il y a bien ce que le cinéaste Eisenstein appellerait un « conflit » d'images. Romero le dit clairement : « le zombie, c'est le changement ». Les zombies sont pour nous la catastrophe. Les hommes ne veulent pas « changer », ils veulent garder leurs habitudes... démocratiques.

**Le zombie a bien changé depuis sa création sur le sol haïtien. Quel a été le rôle de George Romero dans cette transformation ?**

En effet, il y a plusieurs types de zombie. Amélie Pépin, une écrivaine canadienne, pointe au moins trois types de

zombie dans son livre *Zombie, le mort-vivant autopsié*. Mais ses analyses restent assez superficielles. Les N'zumbé sont les premiers zombies. C'est le modèle du zombie vaudou. Le zombie vaudou évolue dans un contexte utopique (comme il), il a une dimension anthropologique (il est soumis au bon vouloir d'un sorcier), il a une dimension coloniale (il est celui qui est le domestique, l'esclave du blanc) ; mais il est surtout un vivant hypnotisé. Cette figure du zombie va tout d'abord intéresser le cinéma dans son contexte anthropologique, mais elle subit une première transformation pour servir à désigner plus globalement le travailleur soumis au capital (le zombie est alors une sorte de somnambule, un esclave du travail, non de la religion). On passe donc d'une utopie à une autre, de l'île à l'usine. Si le zombie est un esclave à l'écran, soumis au regard hypnotique d'un sorcier ou d'un patron (surveillance), le cinéma des années 1930 va reproduire pour lui-même cet « effet hypnotique » sur le spectateur : le zombie, c'est à la fois un personnage et nous-mêmes, en tant que nous sommes soumis au dispositif panoptique du cinéma, sorte d'œil du pouvoir (qui agit sous le régime de la surveillance dans lequel nous entrons en regardant l'image produite par l'œil de la caméra, l'écran, et reproduite par la lumière du projectionniste. Regarder un film, c'est se soumettre au dispositif du cinéma, c'est devenir soi-même une sorte de somnambule qui se soumet à la logique normative du film. Le cinéma a beau produire des personnages zombies, cela n'empêche pas que nous soyons soumis nous aussi à ce processus hypnotique. C'est même ce qui donne sa force au cinéma, cette usine à rêves. George Romero propose le zombie de seconde génération, il ne souhaite pas répéter le travail d'un Tourneur (voir le très beau film : *I walked with a zombie*). La transformation qu'opère Romero est à comprendre comme une double rupture par rapport au premier zombie. Rupture avec ce personnage du zombie traditionnel, puisqu'il propose autre chose, une figure multidinaire, qui embrasse toutes les formes de mort-vivantitude (on ne saurait dire que le zombie est un vivant, c'est un mort-vivant, fait de la peau des autres

94

il nous place dans une sorte de physiologie particulière, il nous fait éprouver une étrangeté. Il nous rend étrangers à nous-mêmes.

Pour vous, il ne faut surtout pas oublier que derrière un film se cache toute une industrie. Son but est-il de nous faire peur, de nous faire passer un message, ou bien nous donner



*George A. Romero et les zombies, Autopsie d'un mort-vivant*  
de Joachim Daniel Dupuis  
éditions L'Harmattan ; 9,99 euros ;  
128 pages

figures de mort-vivants, une figure caméléon). Rupture aussi avec ce processus hypnotique sur le spectateur, car il s'agit de remettre en question le dispositif du cinéma lui-même (celui d'Hollywood). Le zombie romérien dès lors aura beau tirer tous les fils du cinéma fantastique (qui appelle l'atmosphère hypnotique : cimetières, musique obsédante, etc.), ce sera pour mieux le désamorcer, pour mieux nous porter à l'horreur, à son étrangeté. Le zombie romérien de *La Nuit des morts-vivants* n'est pas un vivant mais un mort qui revient. Ensuite, ce qui importe c'est que n'importe quel vivant revienne. C'est l'enfer sur terre, mais sans qu'il soit question d'un retour au même (je ne renaiss pas, je suis différent), ce qui revient est autre chose. L'homme prend conscience que rien ne peut plus être comme avant, il ne peut plus vivre selon les utopies de la démocratie (finance, pouvoir...). Il doit s'inventer une autre vie, changer. *La Nuit des morts-vivants* est en quelque sorte un laboratoire, celui qui doit nous amener à notre transformation, à penser autrement qu'avec les codes du politique.

**George Romero place le zombie sur un territoire éminemment politique, symbole des perversions et des manquements de la société américaine... L'image du monstre fonctionnelle de manière efficace comme allégorie ?**

Avec *La Nuit des morts-vivants* (1968), Romero place le zombie sur un plan politique, mais ce plan n'est pas celui offert par les visions globalisantes que nous avons nous : une démocratie, une dictature, un totalitarisme. C'est pourtant ce qu'on n'a cessé de lire dans les ouvrages de la critique française. La politique ne se résume pas à l'horizon de ces modèles. C'est d'ailleurs, soit dit en passant, une des raisons qui empêchent que nous agissions vraiment politiquement aujourd'hui. Et c'est précisément ce que Romero nous fait comprendre. Avec ses autres films de zombies, Romero veut sonder la société américaine, pour mettre en question les dimensions de la démocratie. Le zombie affronte directement ces « utopies » en pénétrant dans les lieux du pouvoir économique (Mall), militaire (souterrain)... lieux créés par la démocratie. Alain Brossat appelle cela le « vivantisme ». Les zombies romériens viennent destituer ces lieux, mais il arrive que quelques-uns résistent moins, et se laissent ré-accaparer par « l'utopie » : ils se mettent alors à mimer l'homme, à suivre un fonctionnement d'humain. On peut dire qu'ils se re-normalisent. C'est pourquoi je ne dirai pas que le zombie est un monstre, car l'image du monstre dans le cinéma américain, c'est toujours l'envahisseur d'une autre planète, la « brebis galeuse », un être qui refuse les normes, mais que le pouvoir a su identifier comme un ennemi. Le zombie romérien est un caméléon, il échappe, en tant que tel, à toute interprétation. C'est pourquoi il n'est pas non plus pensable sous le régime de l'allégorie, c'est-à-dire l'illustration concrète d'une idée. Tout au plus, dans le premier opus de Romero, peut-on le qualifier de mort qui revient à la vie. Mais en même temps, la vie glisse sur lui, en lui, elle ne le constitue pas. En définitive, il incarne un certain geste de résistance face aux pouvoirs, un « affect » : il nous place dans une sorte de physiologie particulière, il nous fait éprouver une étrangeté. Il nous rend étrangers à nous-mêmes.

**Pour vous, il ne faut surtout pas oublier que derrière un film se cache toute une industrie. Son but est-il de nous faire peur, de nous faire passer un message, ou bien nous donner**

### goût à un genre cinématographique ?

Vous avez raison de souligner que le cinéma est une industrie, avec sa division du travail, son star-system, etc., qui cherche à nous divertir et à gagner de l'argent. Mais le cinéma c'est aussi et surtout pour moi un ensemble de dispositifs de normalisation. Des penseurs aussi importants que Walter Benjamin, Jonathan Crary, Michel Foucault, Alain Brossat nous ont amenés à considérer l'importance des normes dans la société, la manière dont notre corps (vision, etc) est articulé aux pouvoirs. Pour reprendre un terme de Foucault, je dirai que le cinéma est une technologie de pouvoir : il tend à normaliser le spectateur. Il le fait par le dispositif panoptique, qui consiste à créer un œil de pouvoir à partir duquel s'exerce une surveillance permanente (et dont la prison est le modèle), et que j'ai nommé pour des raisons précises expliquées dans mon livre, « vampire ». Mais Foucault ne traite pas du « panopticon » dans le cinéma. C'est précisément ce que j'ai essayé de

développer, à la suite de Bellour, un grand critique. Que le cinéma ait des « dispositifs », c'est ce que l'on voit clairement avec le générique. On pourrait par exemple faire une histoire du générique, on montrerait alors comment le générique n'a pas comme seule fonction de pointer les « crédits ». Le générique dans les années 1950 met en place de nouvelles normes, surtout grâce à des gens comme Slavko Vorkapich et Saul Bass, dans le but de faire revenir les spectateurs au cinéma, qui l'ont

délaissé pour la télé ou la radio. Le cinéma peut donc bien délivrer un message, nous faire peur, nous faire rire, nous ouvrir à un genre, voire nous faire vivre une expérience multi-genre (je pense à *Aliens* par exemple qui articule film d'action et SF), mais cela c'est ce que le spectateur peut immédiatement comprendre après le visionnage du film. Le spectateur fait alors le bilan de ce qu'il a vu, senti, éprouvé. Mais souvent le spectateur ne prête pas attention aux « gestes » qu'articulent les images, car il est soumis directement, pleinement. Or tout film nous porte à des gestes : nous mettre dans une rêverie, nous porter à des « coups », hypnose ou commotion. Ce qui est premier, ce n'est pas ce que dit un film (acteurs, personnages) mais ce que le film nous fait, le geste qu'il mobilise sur sa durée. On a pris l'habitude d'interpréter un film, mais c'est prêter des habitudes au spectateur qui sont celles d'un lecteur de textes, de livres. C'est la mauvaise part de l'héritage des Cahiers du cinéma. Il faudrait apprendre à considérer ce que le film nous fait, et non pas son sens. C'est ce qu'ont bien compris des auteurs aussi différents que Lynch et Nolan, qui nous portent à vivre des expériences de pensée, plutôt que de nous hypnotiser ou de nous mettre dans une addiction. Chez Nolan, la gravité est l'expérience de pensée qui travaille ses films les plus remarquables (*Interstellar*, *Inception*). •



Joachim Daniel Dupuis



Propos recueillis en décembre 2014  
par Victor Vogt

George A. Romero et les zombies, Autopsie  
d'un mort-vivant  
de Joachim Daniel Dupuis  
éditions L'Harmattan ; 9, 99 euros ;  
128 pages