

DES CORPS QUI NE SOUFFRENT PAS

Cinéma *gore* et avatars du mort-vivant

Frédéric Delmeulle

Éditions de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

1996/1 N° 2 | pages 159 à 171

ISSN 1262-2966

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-1996-1-page-159.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

© Éditions de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DES CORPS QUI NE SOUFFRENT PAS

CINÉMA GORE ET AVATARS DU MORT-VIVANT

par Frédéric Delmeulle

Depuis les nombreuses danses macabres que nous a léguées l'iconographie médiévale jusqu'aux singulières pratiques mortuaires des moines Capucins du XVIIIème siècle, depuis la morbidité d'un François Villon jusqu'au Théâtre du Grand Guignol dans le Paris de la Belle Époque, une intense fascination a toujours trouvé à s'exprimer dans les imaginaires occidentaux, fascination non pas de la mort mais plus exactement du cadavre.

Un tel préambule paraîtra inévitablement réducteur, notamment pour sa façon de mêler indifféremment des « événements » pourtant distincts, tous inscrits dans une historicité bien précise. Quoi de commun, en effet, entre la statuaire religieuse des XIVème-XVème siècles et les macabres spectacles d'André de Lorde ?

Sans rechercher une unité trompeuse et bafouant la diversité des situations historiques, il paraît cependant utile de relever que cet attrait souvent informulé pour le cadavre s'est assez vite séparé de la thématique religieuse dont il semblait issu, pour verser de plus en plus résolument dans le profane, à mesure que se formulait une double interrogation : car si la survie de l'esprit humain après la mort du corps est naturellement affaire de religion, que peut-il en être de

naturellement de cette inspiration que la thématique du mort-vivant tire ses origines, les ancêtres du personnage ayant peuplé la littérature bien avant qu'il ne naisse au cinéma.

Si la crudité de cette mise en scène du corps humain *post mortem* semble pour le moins ancienne, cherchant confusément à concilier l'altérabilité des tissus et le souvenir de la machine vivante, force est de relever que les premières apparitions de morts-vivants sur les écrans furent elles-mêmes précoces au regard de l'histoire du cinéma, et plus précisément de celle de l'épouvante au cinéma : si l'on accepte une définition assez large de la regrettable condition où se trouve notre mort-vivant, ce dernier peut somme toute s'incarner sous de multiples formes, la première d'entre elles correspondant, sans doute, à celle du vampire — rappelons que le mot « Nosferatu » est traditionnellement censé signifier « le non-mort » en roumain.

Cette dimension du mythe vampirique au cinéma n'est nullement secondaire et en constitue tout au contraire une part intégrante. Nul hasard, ainsi, dans le fait que la destruction du vampire par la lumière du jour s'accompagne communément de sa décomposition accélérée sous l'oeil de la caméra : une telle scène, qui conclut par exemple *Le Cauchemar de Dracula*, l'un des fleurons du genre (*Horror of Dracula*, Terence Fischer, 1958), ne veut, en effet, qu'insister sur la monstruosité primordiale du funeste comte et de ses adeptes, celle de n'être pas mort — anéanti — depuis longtemps. Loin d'être un vulgaire truc scénaristique, cet aspect de la représentation témoigne au contraire d'une remarquable permanence dans le temps du XX^{ème} siècle : on en trouve ainsi des réminiscences plus ou moins marquées dans les incarnations les plus récentes du genre (le *Dracula* de Francis Ford Coppola en 1992 ou le *Entretien avec un vampire* de Neil Jordan en 1994) et c'est là un aspect dont jouait déjà la publicité faite autour du *Nosferatu* de F.W. Murnau en 1922.

De même, la vogue romantique de la momie, initiée en France à la suite de la campagne d'Égypte et des recherches de Champollion, trouverait dès 1915 une illustration cinématographique classique (*The Mummy and the Humming/La Momie et l'oiseau-mouche*, États-Unis) si l'on acceptait ce personnage au rang des morts-vivants⁽²⁾. Dans le cas du vampire comme dans celui de la momie, pourtant, la définition du mort-vivant semble pour le moins minimale ; et ces deux personnages, appelés à une longue quoiqu'inégale postérité, ne semblent guère s'écarter de l'imagerie traditionnelle qui s'attache à l'apparition spectrale ou fantômatique. Certes, leur existence reste liée à un corps originel, plus ou moins délabré, mais ce corps n'a pas accédé à l'existence autonome : il reste encore subordonné à l'esprit dont il n'a jamais été séparé, il n'est au sens littéral qu'une incarnation de cet esprit, incarnation sur laquelle viennent se greffer un certain nombre de variations macabres. Doués de mémoire, donc dotés d'une personnalité bien affirmée, ces êtres sont généralement animés d'un idéal vengeur qui constitue le prétexte indispensable à la fabulation cinématographique et fait passer au second plan leur nature de ressuscité⁽³⁾.

Un pas important dans la représentation sera franchi lorsque les mises en scène du mort-vivant se seront rattachées au mythe vaudou, au tournant des années Trente. L'inévitable respect qui s'attache au précurseur en la matière est généralement accordé à Victor Halperin, qui signe en 1932 *White Zombie (Les Morts-vivants)*, et qui récidive en 1936 avec *Revolt of the Zombies*. Pour près de quarante ans, et au long d'une soixantaine de films essentiellement américains, le mort-vivant se trouve de la sorte indéfectiblement lié aux légendaires pratiques haïtiennes, ce qui induit une ambiguïté vis-à-vis du personnage : *stricto sensu*, le zombie tel que le définit le vaudou n'est pas, en effet, un mort-vivant mais un vivant drogué et envoûté qui ne revêt que l'apparence de la mort en sombrant dans une catalepsie propice à la manipulation de l'être

2. À dire vrai, on pourrait remonter plus haut encore dans la généalogie filmique, et aller par exemple interroger l'œuvre de Georges Méliès, la première momie y revenant à la vie dès 1899 (*Cléopâtre - Scène égyptienne*).

3. Et dans un premier temps, les utilisations du personnage ne peuvent déroger à cette règle qu'en apparence : Abel Gance fait ainsi se lever les morts de la Grande Guerre dans son *J'accuse* (1918 puis 1937 pour la version sonore) mais ces images, qui rompent indéniablement avec les représentations traditionnelles, obéissent toujours à cet enjeu de mémoire : les millions de morts ainsi ressuscités doivent rappeler aux vivants le souvenir de l'hécatombe afin d'empêcher à l'avenir la répétition d'un semblable désastre.

par l'auteur de l'envoûtement. C'est donc le corps vivant qui est ici « expurgé » de son esprit.

Cette représentation du personnage va pourtant se faire à ce point dominante dans le film d'épouvante que l'on pourrait sans exagération parler d'une parfaite concordance des deux mythes. Peu nombreux sont alors les films qui évitent la référence haïtienne, cette dernière étant même très souvent explicite dès le titre : *I walked with a Zombie* de Jacques Tourneur (1943) sera par exemple baptisé *Vaudou* pour sa sortie française, tandis que la citation apparaît dès la version originale dans le cas de *Voodoo Man* (William Beaudine, 1944), *Voodoo Woman* (Edward L. Cahn, 1957), *Voodoo Island* (Reginald Le Borg, 1957)... L'identification est si parfaite que le Britannique John Gilling se croit même obligé, en 1965, d'invoquer l'existence secrète d'une secte vaudou au coeur des Cornouailles pour pouvoir y situer un film de morts-vivants, *The Plague of the Zombies* (*L'Invasion des morts-vivants*). C'est sans doute ici que l'archétype se dégrade en stéréotype.

Ce dernier témoigne quoiqu'il en soit d'une remarquable stabilité et continue d'ailleurs d'inspirer épisodiquement quelques productions (et non des moindres parfois : ainsi *Zombi 2*, *L'Enfer des zombies*, réalisé par l'Italien Lucio Fulci en 1979), alors même qu'une mutation fondamentale a eu lieu dans les mises en scène du personnage, mutation révélée par deux oeuvres du même réalisateur : *Night of the Living Dead* (*La Nuit des morts-vivants*) et *Dawn of the Dead* (*Zombie*), respectivement signées par George Romero en 1968 et 1978⁽⁴⁾.

Il serait évidemment simpliste de ramener l'émergence de nouvelles représentations mentales à des causes si ponctuelles qu'elles se limitent aux visions d'un individu⁽⁵⁾. Aussi n'entend-on pas faire ici de Romero un démiurge ou l'inventeur d'un nouveau mythe : la formation du mythe ne peut

4. Trois oeuvres, devrait-on dire, étant donné que Romero y a ajouté *Day of the Dead* (*Le Jour des morts-vivants*) en 1986, dernier volet qui n'a pas rencontré le succès des deux précédents. Mieux que leurs titres français, les titres originaux de ces trois films laissent clairement apercevoir leur unité de propos. Celle-ci autorise-t-elle à parler de triptyque ?

5. Rappelons quand même que la psychologie discerne deux formes principales de représentations : les constructions circonstancielles élaborées par un sujet et tenant compte du contexte particulier dans lequel elles apparaissent (représentations immédiatement disponibles, conscientes pourrait-on dire, mais occasionnelles et précaires), et les structures de connaissance stabilisées en mémoire à long terme, de l'ordre de l'inconscient. Ce sont évidemment ces dernières, dans le processus collectif, qui ont le plus de poids.

survenir en un lieu unique et traverse au contraire les espaces de l'imaginaire social, quand ce ne sont pas ses temps. Peu importe, donc, que Romero soit un artiste prophétique ou le simple énonciateur de nouvelles perceptions en mal de formulation. L'important est que l'image qu'offrent ses films du mort-vivant soit en rupture flagrante avec celles qui les précédaient au cinéma : voilà un repère tangible, le signe qu'un processus est à l'oeuvre, l'attestation — s'il en fallait une — de l'intérêt que présente la source cinématographique dans l'accomplissement d'une histoire socio-culturelle.

En l'occurrence, le repère est d'autant plus tangible que ces deux films, on le sait, sont passés à la postérité : pour qui ne méprise pas, en effet, la dimension éminemment populaire du cinéma, il ne fait aucun doute que *La Nuit des morts-vivants* et *Zombie* trouvent dans les mentalités occidentales une résonance qui dépasse de beaucoup les cercles restreints où se meut une production généralement réservée à un public d'amateurs et de spécialistes. Le succès de ces deux films et leur aura quasi légendaire dans l'histoire du cinéma fantastique soulignent à l'évidence la nature collective de la représentation ainsi fondée : le discours du cinéaste se trouve en quelque sorte validé par l'approbation massive que lui accorde son public ⁽⁶⁾.

On objectera certes à ceci que ce ne sont pas là les seuls films fantastiques ayant rencontré les faveurs du public au cours du dernier quart de notre siècle, mais que l'on assiste au contraire à un élargissement d'audience pour l'ensemble de ce genre cinématographique. Difficile de prétendre, il est vrai, que le fantastique appartient encore, aujourd'hui, à ce ghetto du « cinéma bis » qui était le sien jusqu'au début des années Soixante-dix. Depuis, le genre a incontestablement accédé à la notoriété, aux gros budgets, et pour tout dire à une institutionnalisation telle que l'on pourrait peut-être y voir l'amorce d'une identification de plus en plus aboutie entre fantastique et... cinéma, tout simplement.

C'est précisément à cet endroit que l'étude doit envisager une indispensable typologie de ce fantastique cinématographique, et mettre désormais le terme au pluriel. Car si le *Dracula* de Coppola, pour reprendre cet exemple,

6. Pour autant, la reconnaissance n'est pas forcément générale : dans la première édition de son ouvrage *Le Cinéma fantastique et ses mythologies* (Cerf, 1970), Gérard Lenne concédait à Romero la création d'une « mythologie originale » avec *La Nuit des morts-vivants* mais la jugeait « sans doute éphémère », considération sur laquelle l'auteur revient évidemment dans la réédition du livre (Veyrier, 1985).

s'adresse sans la moindre ambiguïté à l'audience la plus large, un *Brain Dead* (Peter Jackson, 1992) ne vise certainement pas le même public : paroxysme effréné d'une boucherie à base de zombies néo-zélandais, cette oeuvre revendique résolument sa place au sein de l'héritier actuel du « Bis » qu'est le cinéma *gore*, sous-genre qui paraît toujours honteux et qui se destine, comme naguère, à une minorité d'aficionados. Et si *Zombie* appartient sans hésitation possible à cette veine, le côté encore « propre » de *La Nuit des morts-vivants* ne doit pas pour autant faire illusion : exempt de toute la technique du *gore*, ce premier film de Romero n'en fonde pas moins l'esprit, révolutionnant avec ce personnage du mort-vivant les modes de représentations de l'horreur à l'écran.

Cet article ne se prête guère à une longue digression sur la spécificité de cette catégorie du fantastique⁽⁷⁾. Bornons-nous par conséquent à constater que le *gore*, au sens littéral du terme (« sang versé »), se retrouve aujourd'hui dans n'importe quelle production un tant soit peu violente, simple manifestation du caractère de plus en plus réaliste de la violence sur l'écran. De ce point de vue, les audaces visuelles d'Herschell G. Lewis (novateur en la matière, avec *Blood Feast*, qui date de 1963) prennent indéniablement un petit côté désuet. Dès lors que la violence picturale, d'une façon générale, se déplace du domaine symbolique vers des représentations matérialistes, on ne peut en fait assister qu'à un déplacement sémantique assez logique, d'où il résulte que l'on nomme aujourd'hui *gore* ce qui était autrefois sa pratique la plus radicale, le *splatter* (éclaboussement) : n'est plus seulement recherchée la présence de l'hémoglobine à l'écran, maintenant bien anodine, mais son abondance, sa profusion, sa mise en valeur enfin. Il ne suffit pas, ainsi, de rougir abondamment les liquettes pour rentrer sous l'acception actuelle du *gore* ; il faut, en fait, aller à la source et s'attarder avec délectation sur le geste meurtrier accompli par un « *psychokiller* » halluciné ou sur le coup de mâchoire glouton d'un zombie savamment décomposé, puis scruter minutieusement le déchirement des chairs, dont jaillit enfin l'hémoglobine sus-considérée.

7. Renvoyons, sur ce point, à une approche historique rapide faite par nos soins : celle que l'on trouve à l'entrée « Gore » du *Dictionnaire du cinéma mondial* (dirigé par Alain et Odette Virmaux, paru aux Editions du Rocher en 1994). On ira voir, pour davantage de détails, le premier ouvrage français consacré à la question, et, ce, bien qu'il abdique un peu facilement le souci de l'analyse pour tomber dans le piège que lui tend l'iconographie (laquelle est abondante et particulièrement soignée), piège qui fait du volume un livre *gore* plutôt qu'un livre sur le *gore* : *Gore. Autopsie d'un cinéma* (Marc Godin, Editions du Collectionneur, 1994).

On l'aura compris sans détour, le *gore* se trouve indissociable du rapport au corps et à la souffrance physique. Abondamment employé par le genre, le personnage du mort-vivant tel que l'a façonné Romero inocule pourtant une dimension supplémentaire à l'horreur recherchée, dimension qui se trouve liée non seulement à cette ancienne fascination pour le cadavre dont nous parlions en préambule mais encore à la caractérisation bien particulière qui opère sur le personnage.

Où se situe en effet la modernité des représentations qui apparaissent avec *La Nuit des morts-vivants* et *Zombie* ? Précisément dans l'affirmation d'une nouvelle relation au corps : l'apport fondamental de ces deux films est tout simplement de pousser la représentation jusqu'à son aboutissement logique, et d'imaginer en particulier que le mort-vivant n'est qu'un corps réanimé, indépendant de toute existence spirituelle, dont le cerveau n'est subséquent plus le siège d'une conscience mais un simple centre de coordination musculaire et nerveuse. Des corps autonomes, enfin libres pourrait-on dire, qui n'ont plus à assumer que l'état de machine.

C'est dans la remarquable cohérence de cette nouvelle représentation que réside tout l'intérêt des films de Romero. Et bien que ceux-ci viennent durablement influencé leurs épigones du film d'horreur, cette influence n'a pu se traduire que par la dégradation du mythe original. On pourrait trouver plusieurs raisons à cela, et souligner en premier lieu que le domaine du *splatter movie* voit assez rarement s'élever un « auteur » capable de subvertir les codes habituels de la narration. Ce serait là une explication classique, se plaçant dans la mouvance d'une histoire de l'art fort traditionnelle. Il semble en fait plus pertinent d'interroger la représentation en elle-même et d'apercevoir que c'est justement son extrême cohérence qui condamne les séquelles à l'impasse, c'est-à-dire à la répétition ou au retour en arrière. À tel point qu'après *Zombie*, Romero lui-même ne parviendra plus à enrichir le thème : en témoignent l'échec relatif du *Jour des morts-vivants* (1986) ou mieux encore la variation « rétrograde » du premier sketch de *Creepshow* (1983), laquelle prend l'exact contre-pied de la représentation fondée dans les deux oeuvres qui nous occupent ici et qu'il va falloir maintenant examiner dans leur détail.

La première habileté scénaristique de Romero est sans doute d'éluder ostensiblement les causes du phénomène. *La Nuit des morts-vivants* s'ouvre ainsi sur la promenade dégingandée d'un cadavre fraîchement réanimé dans un petit cimetière où vient de se célébrer un enterrement. La première

séquence de *Zombie*, de même, s'avère remarquable de concision, mettant d'emblée en scène un studio de télévision où se déroule un débat extrêmement agité concernant la prolifération des morts-vivants. En quelques plans nerveusement montés, Romero se débarrasse ici du sempiternel prologue à tout film d'horreur et plonge instantanément son spectateur au coeur de la narration. Le procédé, rarement usité et fort déstabilisant, rompt avec l'unité d'action que respecte traditionnellement ce genre cinématographique, lequel impose en général au film de commencer avant l'irruption du fantastique et de prendre fin après sa dissipation. Dans *Zombie*, plus que dans *La Nuit des morts-vivants*, le cinéaste choisit en outre de ne pas conclure son sujet, c'est à dire de ne pas enclorre son fantastique dans le cadre de l'action qu'il relate. Ce fantastique paraît en quelque sorte préexister au film, et semble lui survivre. D'où, sans doute, le côté extrêmement efficace et pérenne de ces images.

C'est assurément en raison du caractère volontairement inexpliqué de la chose, telle que la présente Romero, que l'on a pu voir dans *Zombie* une véritable parabole sociale, et il n'est certainement pas déplacé d'y lire aussi une critique assez radicale de la société de consommation américaine, à un moment où celle-ci se trouve à la fois en crise et en butte à une contestation intérieure. Pour se convaincre du point de vue socialement corrosif de l'oeuvre, il suffit de citer les scènes édifiantes qui montrent les morts-vivants s'agglutiner aux portes d'un centre commercial, errer l'oeil éteint dans les rayons des magasins, avoir parfois la velléité de s'approprier l'objet qui trône sur un étalage. Ces plans ont, certes, pour fonction principale de poser ce qui sera le décor principal du film mais leur portée dépasse quand même de loin les impératifs logiques du récit pour atteindre incontestablement à ce que l'on pourrait qualifier de vision subversive de l'*american way of life*.

Il semble cependant que l'on parviendrait à un mécompte certain en cherchant à expliquer l'ensemble de l'oeuvre (des oeuvres même, car si *Zombie* est à coup sûr un film, il n'est pas le seul. Il y a aussi *La Nuit des*

la mort du corps et de la conscience davantage que du quotidien prosaïque des structures sociales occidentales.

Le mort-vivant, nous l'avons dit, n'est qu'un corps, et sa seule monstruosité se place dans la dissociation de ce corps et de la conscience. À cet égard, dans *La Nuit des morts-vivants* comme dans *Zombie*, la différenciation entre les vivants et les morts n'opère donc que sur l'opposition entre les corps animés de conscience et ceux qui ne le sont pas. Nul recours ainsi à la décomposition physique dans ces deux oeuvres : elles figurent même parmi les rarissimes films de morts-vivants qui s'abstiennent de faire surgir des cimetières les carcasses décharnées et plus ou moins récentes, aux orbites mangées d'asticots⁽⁸⁾. On pourrait certes avancer qu'il ne s'agit là que d'une contrainte imposée par la pauvreté en moyens de la réalisation. *La Nuit des morts-vivants* ne compte en effet à son générique que deux comédiens professionnels, d'ailleurs quasiment inconnus à l'époque. De même, et sans être comme son prédécesseur un « film de copains », *Zombie* n'en est pas moins une production fort modeste : les effets spéciaux y sont donc utilisés avec une relative parcimonie, tout en étant extrêmement soignés (rien d'étonnant à cela, le maquilleur du film étant l'un des plus talentueux de sa génération, Tom Savini).

Le facteur du coût a sans aucun doute pesé dans les choix du réalisateur, soucieux d'éviter le ridicule que n'aurait pas manqué de susciter, par exemple, l'utilisation de masques dignes du plus misérable des trains fantômes⁽⁹⁾. Il serait néanmoins erroné d'en faire un aspect déterminant, et c'est bien ici que le spectateur se trouve confronté avec une représentation pensée par l'auteur, représentation selon laquelle le corps du mort-vivant n'est pas miné par la décomposition interne. Une ellipse dans *Zombie* permet d'en être certain : un plan de transition entre deux séquences s'attarde en effet sur le squelette noirci d'un mort-vivant précédemment éliminé par les héros du film ; celui-ci a été renvoyé au néant qu'il avait refusé une fois. Le plan suivant enchaîne, en opposition, sur les morts encore « vivants » qui font le siège du centre commercial où se sont retranchés les protagonistes. Ceux-là conservent leurs faces livides, sans le moindre indice de désagrégation des tissus. Le procédé

8. Pour mesurer la sobriété exceptionnelle de cette retenue, évoquons de nouveau *L'Enfer des zombies* : au beau milieu d'une action inscrite dans les années 1970 finissantes, Fulci n'hésite pas à faire se lever les squelettes de quelques conquistadores. Ni plus ni moins.

9. Procédés auxquels ne manquent pas de recourir, par contre, les variations les moins intéressantes du genre, tel ce *Retour des morts-vivants* (*Return of the Dead*, Dan O'Bannon, 1985).

n'est destiné qu'à faire sentir l'écoulement du temps depuis le début de l'action (plusieurs semaines, voire plusieurs mois) mais il met en lumière un aspect essentiel du personnage et pose une question troublante : le mort-vivant serait-il *naturellement* immortel ⁽¹⁰⁾ ?

Au premier coup d'oeil, les morts-vivants de Romero ne se distinguent donc des vivants que par leur teint blafard, virant au bleuté dans le cas du film en couleurs qu'est *Zombie*, par la rigidification cadavérique de leurs membres et donc de leurs attitudes, par leur totale inexpressivité, dénotant un manque d'intelligence non moins total : ces corps sont animés, nous l'avons vu, non pas d'une conscience mais de simples *stimuli* environnementaux.

celle-ci prend toujours l'aspect d'une agression. L'eschatologie, cependant, s'est toujours efforcée de fournir un espoir au mortel, en établissant la distinction entre « la mort certaine du corps et la mort incertaine de la conscience⁽¹¹⁾ ». Qu'on juge donc du malaise que révèle cette représentation moderne du mort-vivant, imaginant une fin doublement insupportable : mort de la conscience mais survie du corps. Il est inutile de préciser que cette conscience ne peut que se révolter contre une pareille perspective, fondamentalement *injuste* ; car la machine qui s'use, qui est promise à l'anéantissement, c'est bien cette enveloppe charnelle, tandis que la conscience est toute entière tendue vers le désir de vivre, désir qui ne fait que s'intensifier avec l'âge et qui se manifeste encore au seuil de l'agonie.

Très significativement, le cinéma fantastique se réapproprie à cette occasion un stéréotype du film d'aventures ou de guerre, voire du mélodrame : un personnage se sachant condamné demande à l'un de ses compagnons de « faire ce qu'il faut » au moment opportun, afin de lui éviter des souffrances inutiles, une fin honteuse ou qu'il ne livre quelque secret. De même, le protagoniste de *Zombie* qui agonise pendant plus de vingt minutes du film (avec il est vrai des actions parallèles) veut être certain qu'il ne « reviendra » pas après sa mort et s'assure, là encore, que le nécessaire sera fait à ce sujet. La conscience ne semble autrement dit trouver de repos qu'en entraînant le corps dans son propre anéantissement⁽¹²⁾.

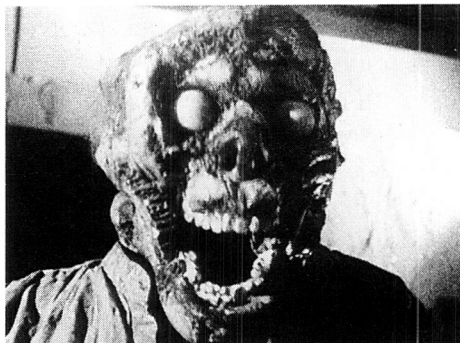
Si ce dernier échappe néanmoins au néant, le mort-vivant qu'il devient se révèle alors hors d'atteinte de toute douleur, ignorant de toute souffrance, ne concevant pas même l'idée de cette souffrance. On touche là à un autre aspect paradoxal de la représentation : ces chairs qui se refusent opiniâtrement à l'inertie s'accrochent pourtant de la plus parfaite insensibilité. À cette occasion, on comprend sans difficulté la singulière adéquation qui se manifeste entre la nature du cinéma *gore* et cette conception du mort-vivant. Épais morceau de viande en cavale, ce dernier offre l'occasion d'un massacre sans arrière-pensée et des mutilations les plus pittoresques. Comment, en effet, contester l'élimination de ces choses hostiles, qui sont l'antithèse même de l'être humain ?

11. Jean Ziegler, *Les Vivants et la mort*, Seuil, coll. Points, 1975, p. 269.

12. Peut-on lier cet aspect à une pratique mortuaire sensiblement croissante, dans nos sociétés, celle de l'incinération plutôt que de l'ensevelissement ?

D'une scène à l'autre, d'un film à l'autre, les créatures se trouvent par conséquent livrées à la frénésie d'humains mués en autant d'anges exterminateurs. S'exprime ici une dimension d'autant plus ludique que la tâche de ces derniers est, dans une certaine mesure, relativement facile : le zombie ne réfléchit pas,

coll. Cahiers du Cinéma



Evil dead, Samuel M. Raimi, 1982.

Romero d'autant de sollicitude pour ce qui est du second, sous peine de répétition. L'important est ici que cette mort par dépossession ne puisse être paisible mais s'accompagne au contraire d'une indicible souffrance.

C'est là que réside en définitive l'essentiel : osera-t-on affirmer ici qu'à travers le mort-vivant, mais par delà ce seul personnage, le film d'horreur réintroduit une spiritualité au coeur de nos

pratiques matérialistes ? Ces dernières sont celles de sociétés où l'image dominante de la mort n'est plus que physique, donc intimement liée au cadavre, et par conséquent celles de sociétés où cette mort s'est peu à peu trouvée « interdite » (Philippe Ariès), au sens où elle est par trop révélatrice de l'échec humain que représente le caractère fini de l'existence.

Or que nous dit en fin de compte ce cinéma ? Que le corps n'est rien, que son existence est vaine, que la seule vraie souffrance, c'est celle de l'âme. ■

coll. Cahiers du Cinéma



Ed Wood, Tim Burton, 1995.