



HAL
open science

Une lecture des films d'horreur épidémique

Hugo Clemot

► **To cite this version:**

Hugo Clemot. Une lecture des films d'horreur épidémique. *Tracés : Revue de Sciences Humaines*, 2011, Contagions, 21 (Hors séries 1), pp.167-184. 10.4000/traces.5209 . hal-03509945

HAL Id: hal-03509945

<https://hal.science/hal-03509945>

Submitted on 4 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Tracés. Revue de Sciences humaines

21 (2011)
Contagions

Hugo Clémot

Une lecture des films d'horreur épidémique

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Hugo Clémot, « Une lecture des films d'horreur épidémique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2013. URL : <http://traces.revues.org/5209>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : ENS Éditions
<http://traces.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://traces.revues.org/5209>
Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Cet article a été téléchargé sur le portail Cairn (<http://www.cairn.info>).



Distribution électronique Cairn pour ENS Éditions et pour Revues.org (Centre pour l'édition électronique ouverte)
© ENS Éditions

Une lecture des films d'horreur épidémique

HUGO CLÉMOT

Les films d'horreur épidémique

L'une des auteures les plus prolifiques du champ des *contagion studies*¹, Priscilla Wald (2008, p. 160) parle d'« horreur épidémiologique » (« *epidemiological horror* ») pour désigner un sous-genre de l'horreur qui aurait commencé avec le film *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956), et qui a connu récemment une puissante expansion sur les écrans de cinéma et de télévision². Par exemple, les films *Trouble Every Day* (Denis, 2001), *28 Days later* (Boyle, 2002), *Resident Evil* (Anderson, 2002), *Dawn of the Dead* (Snyder, 2004), *Infection* (Ochiai, 2004), *Land of the Dead* (Romero, 2005), *The Host* (Bong, 2006), *I am a Legend* (Lawrence, 2007), *Invasion* (Hirschbiegel, 2007), *[REC]*

1 Je remercie les trois lecteurs anonymes pour leurs critiques rigoureuses qui m'ont conduit à réviser substantiellement cet article. Ma reconnaissance va aux coordinateurs du numéro pour leur soutien constant et leurs remarques constructives après la sélection de l'article.

2 Ce n'est évidemment pas dire que le genre cinématographique est récent, puisqu'un nombre important des films sortis au cours de la dernière décennie sont des remakes, officiels ou officieux, mais que sa présence s'est fortement accrue, au point de contaminer d'autres genres. La contamination est d'ailleurs l'un des ressorts de l'horreur éprouvée devant les films de zombies au moins depuis *The Plague of the Zombies* (Gilling, 1966). Elle est en effet omniprésente dans la saga des zombies de Romero : *The Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead* (1978), *Day of the Dead* (1985), *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2008), *Survival of the Dead* (2009), mais aussi dans un autre film de Romero, *The Crazies* (1973). On la retrouve aussi dans une bonne partie des films de vampires depuis *Nosferatu* (Murnau, 1922). On pourrait également inclure la série des films inspirés du roman *The Body Snatchers* de Jack Finney (1955), à savoir *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956), *Invasion of the Body Snatchers* (Kaufman, 1978), *Body Snatchers* (Ferrara, 1993), *Invasion* (Hirschbiegel, 2007) ; du roman *I am a Legend* de Richard Matheson (1954), à savoir *The Last Man on Earth* (Ragona et Salkow, 1964), *The Omega Man* (Sagal, 1971), *I am a Legend* (Lawrence, 2007) ; la quadrilogie *Alien* constituée des films *Alien. Le huitième passager* (Scott, 1979), *Aliens. Le retour* (Cameron, 1986), *Alien 3* (Fincher, 1992), *Alien. La résurrection* (Jeunet, 1997) ; ou d'autres films comme *Flesh Eater* (Hinzman, 1988), *The Prince of Darkness* (Carpenter, 1987), *Demons* (Bava, 1985), *Evil Dead* (Raimi, 1982), *The Thing* (Carpenter, 1982), *Contamination* (Cozzi, 1980), *The Hills have Eyes* (Craven, 1977), *Rabid* (Rage, Cronenberg, 1977), *Shivers* (Cronenberg, 1975), *I drink your Blood* (Durstun, 1970) et même *Les oiseaux* (Hitchcock, 1963).

(Balagueró et Plaza, 2007), *The Happening* (Shyamalan, 2008), *Blindness* (Meirelles, 2008), *The Crazies* (Eisner, 2010), *Carriers* (Pastor, 2010)³, ont directement pour sujet les phénomènes de la contagion et de la contamination, ou l'abordent indirectement, par le biais de figures classiques comme les zombies⁴ ou encore les vampires. La contagion doit ici s'entendre au sens large d'un processus par lequel une maladie (transmissible, carencielle ou autres, ; intoxication) ou un phénomène biologique non pathologique ou encore social (accident, divorce, suicide, etc.) touche rapidement et dans un même lieu un grand nombre de personnes. Si l'épidémie désigne cette multiplication considérable du nombre de cas, la contagion conçue comme processus pourra faire référence à un nombre assez grand de facteurs, allant des virus, bactéries, gaz, aux porteurs – comme les moustiques, les hommes et, puisqu'il s'agit ici de parler de l'horreur cinématographique, les monstres –, jusqu'à des modes de propagation plus indéterminés, que permet de penser la fiction⁵. Parlant des catastrophes naturelles, des guerres, de la violence, des débordements sexuels et de la mort, Siegfried Kracauer remarquait dans sa *Théorie du film* que « le médium [cinématographique] a toujours manifesté une prédilection pour les faits de ce genre » (Kracauer, 2010, p. 103) et que « certains sujets appartenant à ce groupe reviennent si fréquemment qu'ils constituent un genre établi auquel ils ont donné leur nom. On parle ainsi de films de danse, de films de chasse, de films d'horreur, de films de violence, etc. » (p. 386). On peut donc parler de « films d'épidémie » en général, et de « films d'horreur épidémique » en particulier. Si tous les films d'épidémie ne sont pas des films d'horreur puisque le thème apparaît également dans des films qui relèvent d'autres genres cinématographiques⁶, la plupart le sont, ce

3 Il n'est pas possible de proposer ici une liste exhaustive puisque, par exemple, pas moins de quarante et un films de zombies sont sortis au cours de la seule année 2008 ; voir Bishop, 2010, p. 10.

4 Dans un livre récent, Kyle William Bishop (2010, p. 12) parle d'une véritable renaissance du genre (« *zombie renaissance* »).

5 Les termes de contagion et de contamination peuvent être tenus pour synonymes dans un certain nombre de contextes, mais l'existence de porteurs sains permet de penser une contagion sans contamination, c'est-à-dire où l'être qui sert d'hôte à la cause de l'épidémie ne connaît pas d'altération de ses caractéristiques propres.

6 Par exemple, les films d'épidémie *Panic in the Streets* (Kazan, 1950), *The Satan Bug* (Sturges, 1965), *12 Monkeys* (Gilliam, 1995), *Le trou* (Tsai, 1998) ou *Les fils de l'homme* (Cuarón, 2006), relèvent d'autres genres que l'horreur parmi lesquels : le film noir, la science-fiction, le film musical et la dystopie (*i. e.* l'utopie inversée). Un *referee* a attiré mon attention sur l'existence d'un courant parodique du genre où les êtres contaminés sont des vaches littéralement folles (McMahon, 2004), transformées en hamburgers contagieux (Kalangis, 2007), des moutons génétiquement modifiés (King, 2006), des volailles zombies (Kaufman, 2006) ou un chien dévorant ses maîtres après avoir mangé de la nourriture importée de Chine (Wilder, 2008). Le courant parodique va au-delà de ce bestiaire puisqu'il comprend aussi des films qui relèveraient plutôt du *teen-movie* ou de la comédie horrifique comme *The Return of the Living Dead* (O'Bannon, 1984), *Braindead* (Jackson, 1992), *Une nuit en enfer* (Rodriguez, 1996), *Shaun of the Dead*

qui conduit à s'interroger sur les causes ou les raisons du succès de l'horreur épidémique.

L'expérience de l'horreur cinématographique

La question de l'intérêt pris aux films d'horreur est très débattue et soulève même, selon certains, un paradoxe, en vertu duquel on prendrait du plaisir à regarder ce qui nous fait horreur, c'est-à-dire ce dont la vue ou la pensée nous fait souffrir⁷. Cependant, on passe souvent trop vite sur la diversité des films que l'on range dans la catégorie du cinéma d'horreur. Il semble raisonnable de penser que ces films ne partagent pas une seule caractéristique qui serait commune à tous, mais qu'ils entretiennent les uns avec les autres des « ressemblances familiales » (Dufour, 2006, p. 61-62). Or, on ne voit pas pourquoi l'expérience que nous faisons des films d'horreur serait moins diverse que les films eux-mêmes. Les raisons et les causes qui nous poussent à regarder des films d'horreur peuvent en effet varier : du plaisir de sursauter au désir de connaître ses émotions et ce qui peut les susciter, en passant par le plaisir de faire comme si le monstre existait, de jouer à avoir peur, le plaisir du suspense, la fierté d'avoir réussi à regarder un film particulièrement horrible, ce qui est parfois conçu comme une sorte d'épreuve rituelle pour prouver son courage, sa virilité et en retirer au final un plaisir de second ordre, etc. Bref, de même que les films d'horreur forment une famille, de même les expériences des spectateurs entretiennent entre elles un « air de famille » que le théoricien ne doit pas s'empresse de réduire à l'unité.

Plutôt que de risquer de mépriser l'expérience particulière en commençant par réfléchir abstraitement sur l'essence du genre cinématographique pour ensuite chercher quels exemples pourraient illustrer la théorie, peut-être vaudrait-il mieux essayer de décrire des films particuliers et l'expérience que nous en faisons pour nous laisser guider par elle et nous ouvrir à ce qu'elle pourrait nous apprendre que nous ne pourrions pas prévoir a priori. L'objectif de cet article est d'amorcer cette dernière approche en tirant sur l'un des fils de notre expérience des films d'horreur épidémique.

Les philosophes qui réfléchissent sur l'horreur cinématographique présupposent la plupart du temps que l'expérience du spectateur est une expérience agréable. Pourtant, il n'est pas sûr que l'expérience de l'horreur soit toujours

(Wright, 2004), *Dead and Breakfast* (Leutwyler, 2004), *Automaton transfusion* (Miller, 2006), *Zombieland* (Fleischer, 2009), *Dance of the Dead* (Bishop, 2008), *Last on the Living* (McMillan, 2009), *Doghouse* (West, 2009). Voir Bétan et Colson (2009, p. 317-319).

7 Voir Carroll (1990) et une analyse critique que j'espère pouvoir bientôt rendre publique.

plaisante. Il n'est pas certain non plus que tous les amateurs du genre prennent plaisir à être horrifiés. En effet, l'horreur peut être éprouvée comme un sentiment déplaisant, et l'histoire de ces films est souvent dépourvue d'intérêt. Mais comment peut-on aimer les films d'horreur sans y prendre de plaisir ?

En fait, les activités parfois pénibles que nous poursuivons sans nécessairement viser un plaisir ultérieur sont nombreuses. Comme l'écrit Aristote, « il y a beaucoup de choses que nous pouvons prendre au sérieux quand même elles n'apporteraient aucun plaisir : par exemple, voir, nous souvenir, savoir, posséder les vertus [...] » (2004, p. 508). De même que si nous avions à choisir entre les deux, nous préfererions les peines d'une vie d'adulte aux plaisirs d'une enfance insouciante et protégée pour ne pas conserver « durant toute [notre] existence l'intelligence d'un petit enfant », de même nous sommes prêts à supporter l'horreur et souvent l'ennui, afin de voir et de savoir ce qui nous fait horreur.

L'horreur épidémique et l'aliénation marxiste

Qu'est-ce qui nous inspire donc de l'horreur dans les films d'horreur épidémique ? Contrairement à une thèse répandue (Carroll, 1990), ce ne sont pas seulement les monstres surnaturels puisqu'un film d'horreur épidémique comme *Infectés* n'en comporte pas, mais aussi les épidémies et les comportements monstrueux que celles-ci peuvent réellement provoquer. On sait que sous sa forme furieuse ou psychiatrique, la rage humaine peut produire un comportement agressif chez le malade, comme dans *28 Days later*, où les hommes sont littéralement enragés. Le sens de la séquence d'ouverture est d'ailleurs transparent. Non seulement on cherche à rendre crédible la possibilité qu'un virus de la rage modifié soit injecté à des animaux de laboratoire par des scientifiques pour étudier l'agressivité animale, mais on tend aussi à assimiler le pouvoir causal d'un tel virus avec celui de la violence télévisuelle sur le cerveau d'un chimpanzé. L'analogie est claire : les images de violence sont aussi contagieuses qu'un corps contaminé par un virus. Or, ces images sont omniprésentes. Le déchaînement des pulsions violentes chez les hommes devrait donc bientôt devenir un phénomène épidémique.

Cependant, des comportements monstrueux peuvent aussi être provoqués indirectement par les mesures rationnelles, mais inhumaines, prises par les personnes non contaminées pour endiguer l'épidémie. S'il s'agit là d'un thème récurrent de films récents comme *28 Days later* et sa suite *28 Weeks later* (Fresnadillo, 2007), *[REC]* et *[REC] 2* (Balagueró et Plaza, 2007, 2009), *Resident Evil* (Anderson, 2002) et ses suites, *Doomsday* (Marshall, 2008),

c'est peut-être dans *The Crazies* (Romero, 1973) que cette idée est rendue la plus manifeste puisqu'il est évident que le titre original ne renvoie pas seulement aux individus contaminés, mais aussi au comportement des individus « sains », qu'ils soient soldats, responsables politiques et militaires, ou simples citoyens, ce qui pourrait justifier que l'on remplace le titre français, *La nuit des fous vivants*, par *Les aliénés*. En effet, ces deux processus, que les films d'horreur épidémique tendent à représenter systématiquement, semblent correspondre à deux figures de l'aliénation marxiste : « l'investissement par une force étrangère du corps et de l'esprit tout entiers » (Dufour, 2009, p. 31), en quoi consiste la contamination, fait songer à l'aliénation du prolétaire qui se perd lui-même corps et âme dans le procès de travail (Marx, 1997b, p. 179-180), tandis que plusieurs personnages non contaminés, faisant l'expérience de la coopération forcée à laquelle les mesures prises contre l'épidémie les contraignent, semblent prendre conscience que leur statut politique a toujours été celui de « citoyens abstraits », c'est-à-dire impuissants quant à l'organisation concrète du travail et, au final, de leur existence (Marx, 1997a, p. 78).

Il y a ici une proximité assez grande des films d'épidémie avec le sous-genre des films apocalyptiques. Dans les deux types de films, on retrouve en effet bien souvent un même schème narratif, la disparition des institutions sociales et politiques qui contraint les quelques survivants à se fixer eux-mêmes leurs règles de vie commune. On y retrouve également une même esthétique, celle de la ruine et de la désolation avec ces images de grandes villes désertées par leurs habitants, qui incitent le spectateur à s'interroger sur la nature des événements qui pourraient conduire à une telle situation, et à songer peut-être aux émeutes urbaines qu'encourage l'internationalisation croissante d'une politique de la ville structurée par la logique du confinement. Si insister sur le discours social et politique des films de zombies de Romero⁸ relève presque du lieu commun, il est peut-être moins fréquent de remarquer, avec Phevos Kallitsis⁹, comment la trame narrative récurrente, en gros la fuite d'individus poursuivis par des zombies, est surtout et avant tout la quête d'un refuge, c'est-à-dire d'un lieu où l'on se tient en secret pour échapper à un danger qui menace. Cela veut dire que ces films ne parlent pas seulement de la transformation monstrueuse de certains groupes sociaux, mais aussi de la transformation du milieu urbain et architectural que cela induit : Romero situe successivement l'action principale dans des résidences de banlieues des années 1960, des centres commerciaux, des abris

8 Voir, par exemple, Harper (2005) et Lightning (2000) et sur *Dawn of the Dead* (1978) en particulier, Williams (2007).

9 Kallitsis (2009) ne tient compte que des cinq premiers films de la saga des zombies de Romero.

nucléaires enterrés et enfin des quartiers privés (*gated communities*) à partir de la fin des années 1990, sans qu'aucun de ces refuges ne suffise à protéger ses occupants des dangers¹⁰. Si cette interprétation et la théorie marxiste de l'aliénation avaient quelque valeur, il faudrait alors reconnaître que ce que nous voulons voir et apprendre des films d'horreur épidémique, c'est le processus de contamination et ses conséquences, derrière lesquels nous tendons à reconnaître notre propre aliénation économique et politique.

Le scepticisme des films d'horreur épidémique

Mobiliser le concept d'aliénation marxiste pour rendre compte du succès contemporain du genre, et notamment des films de zombies, n'est pas la seule option, ni même la meilleure possible¹¹. On peut aussi commencer par énoncer un fait incontestable : ces films décrivent un monde très inquiétant où l'on ne se sent en sûreté nulle part. De cette façon, et de même d'ailleurs qu'une certaine forme de violence télévisuelle¹², ils suscitent un sentiment d'insécurité fort, et exprimeraient ainsi un scepticisme contemporain. Cela ne veut pas dire que ces films représentent ce scepticisme, au sens de ce qui imite ou de ce qui tient lieu d'autre chose, ni qu'ils seraient l'extériorisation d'une disposition « intérieure » au réalisateur ou au spectateur, mais qu'ils en sont constitutifs au double sens de ce qui provoque, cause autre chose, puisque ces films peuvent induire ce scepticisme ou du moins contribuer à le renforcer, et de ce qui fait partie de l'essence de la chose. Autrement dit, les films d'horreur épidémique sont une des manifestations, une des modalités d'un certain rapport au monde et aux autres contemporains, dont ils peuvent contribuer à nous faire prendre conscience.

10 Cette double dimension, sociale et urbaine, est centrale dans le premier film de zombies japonais, *Tokyo Zombie* (Sâto, 2005). Elle a été anticipée dans le film apocalyptique célèbre, *Soylent Green* (Fleischer, 1973).

11 Dans le *Dictionnaire critique du marxisme* (1982), Bensussan et Labica remarquaient d'ailleurs que Marx avait pris lui-même ses distances avec la notion. De façon générale, il faut certainement s'empêcher de produire trop hâtivement des interprétations idéologiques des films d'horreur.

12 Selon Bègue et Terestchenko (2010), les études menées sur la question de l'influence de la violence télévisuelle sur le comportement montrent qu'elle se traduit notamment chez les téléspectateurs par le « développement d'une vision noire du monde et d'une perception erronée de la prévalence et des formes de la délinquance » (p. 54). L'on pourrait également imaginer le modèle d'une spirale virale, infectieuse et réflexive, qui partirait de la violence réelle de l'actualité vers sa projection télévisuelle dans la tête du spectateur, qui l'incorporerait au point de la développer dans des comportements dignes de faire la une des journaux télévisés ou d'inspirer des films d'horreur. Nous empruntons cette image de *projection* et de *transformation* de la tête du spectateur en écran à Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation* (1981, p. 80). Voir aussi son illustration cinématographique par les frères Wachowski dans la première séquence de *Matrix* (1999) où apparaît Néo, évoquée par Constable (2009, p. 75-76) et Clémot (à paraître).

L'on pourrait en effet proposer de concevoir le genre de l'horreur épidémique comme un ensemble de films qui constituent des variations et des révisions d'une histoire récurrente¹³. Cette histoire est celle de la fuite d'hommes poursuivis par une épidémie dont l'identité humaine, voire l'existence, est par là menacée, et qui sont donc en quête d'un refuge, c'est-à-dire d'un lieu où l'on se terre en secret pour échapper à un danger qui menace. Le scepticisme induit par ce récit intervient à plusieurs niveaux.

C'est d'abord la difficulté pour l'individu de croire à la réalité de la contamination. C'est ensuite le doute relatif aux objets extérieurs qui peuvent être porteurs du germe, du virus. C'est enfin et surtout le doute relatif aux autres personnes, soupçonnées d'être porteuses du mal, mais aussi de ne plus être elles-mêmes, ou de ne pas tarder à cesser de l'être. Ce doute conduit souvent à une réflexion sur la difficulté, voire l'impossibilité de connaître les autres. Dans *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956), lorsque le docteur Miles Bennell se rend chez Wilma Lentz qui prétend que son père, Ira Lentz, n'est plus son père, les questions qu'il pose emploient les critères usuels de reconnaissance de l'identité personnelle (apparence physique, voix, caractère, habitudes, mémoire, etc.)¹⁴. Il est remarquable que nous acceptions le refus de Wilma de tenir ces critères pour décisifs. On pourrait y voir une illustration de l'idée de Wittgenstein selon laquelle l'utilisation que nous faisons du terme « personne » est composite et pourrait changer si les circonstances changeaient¹⁵.

Mais la difficulté de croire les autres implique également la difficulté d'être cru, qui est l'un des thèmes fréquents de ces films. Lorsque les personnages sont victimes d'un mal qu'ils croient encore relativement circonscrit, il est rationnel pour eux de chercher de l'aide ailleurs. Seulement, une pensée sceptique ne tarde pas à leur traverser l'esprit : « Personne ne nous croira. » Le début de *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956) est frappant à cet égard puisqu'il a pour fonction d'introduire la suite du récit comme un flash-back raconté par un individu, dont on ne sait pas encore qu'il s'agit du docteur Bennell, interné de force par la police dans un hôpital psychiatrique. Dans le remake de Ferrara (*Body Snatchers*, 1993), lorsque le couple de héros détruit lui-même la base militaire infestée qui constitue le cadre

13 Pour la justification de cette démarche et la critique de l'approche des genres cinématographiques en termes de conditions nécessaires et suffisantes, voir notamment Cavell (1993, p. 33-35).

14 Dans *Body Snatchers* (Ferrara, 1993), le psychologue militaire, le major Collins, voit des gens qui souffrent de troubles obsessionnels au point d'avoir peur des membres de leur propre famille.

15 Voir Wittgenstein (1996, p. 117-119) et la dernière phrase du passage : « L'utilisation ordinaire du mot "personne" est ce qu'on pourrait appeler une utilisation composite, qui convient aux circonstances ordinaires » (p. 119).

principal du film, sans chercher d'aide à l'extérieur, la jeune héroïne se justifie en précisant que personne ne pourrait croire leur propre histoire.

Mais si ces films expriment un scepticisme relatif aux critères usuels de l'identité personnelle et à la possibilité d'être cru, c'est-à-dire à la possibilité de dire quelque chose qui soit tenu pour sincère, alors ce scepticisme tenu à l'égard des autres ne peut pas ne pas se retourner contre le sujet lui-même. La question de savoir qui je suis et si je peux être sincère semble elle-même exposée au doute sceptique.

Or, si l'on pourrait soutenir que les doutes relatifs aux objets extérieurs et aux autres ne sont que des « doutes de papier »¹⁶ ou de pellicule, c'est-à-dire des doutes que le philosophe, le scénariste ou le réalisateur peuvent bien coucher sur le papier ou imprimer sur la pellicule, mais qu'il ne faut pas prendre au sérieux tant qu'eux-mêmes n'agissent pas « dans la vie » en conséquence, les films d'horreur épidémique expriment souvent un autre scepticisme qui semble constituer un présupposé indépassable pour la compréhension du monde décrit, à savoir le scepticisme relatif aux valeurs et aux institutions traditionnelles. Autrement dit, les personnages en fuite ont perdu toute foi religieuse (voir la scène où le prêtre s'immole dans *The Crazies* (Romero, 1973)), mais aussi toute foi dans les institutions pourtant fondatrices de la société représentée : l'État, l'armée, la police, l'Église, les médias, la famille, le respect dû aux morts, etc. Or, la plupart du temps, cette perte de confiance n'est pas essentiellement due à l'épidémie elle-même, mais à la prise de conscience du fait que la loi ne défend pas toujours la justice et le bien, et que les plus forts ne sont pas toujours les meilleurs. Dans *The Crazies* (Romero, 1973), parmi les cinq fugitifs que l'armée pourchasse pour les confiner, un père s'occupe de sa fille, déjà atteinte par la maladie. Alors qu'ils ont trouvé un refuge à l'écart de la ville, il pose la question de savoir s'il ne vaudrait mieux pas faire confiance à l'armée et à l'organisation mise en place par l'État pour gérer la crise. Il se justifie en disant que s'il pose la question, c'est qu'« il aimerait être sûr que [fuir] est bien la meilleure chose à faire ». Le meneur du groupe, David, un vétéran du Vietnam en ayant retiré un scepticisme assez profond à l'encontre des institutions fédérales, lui répond : « Eh bien, nous ne pouvons pas être sûrs, bordel ! » Ce genre de phrases manifeste une conscience aiguë du scepticisme relatif aux institutions sociales qui domine dans les films d'horreur épidémique.

16 L'expression est de Peirce, citée et développée par Bouveresse (1976, p. 569).

Le type du fugitif dans les films d'horreur épidémique

Or, ce type de scepticisme n'est pas propre au genre : on le retrouve dans la plupart des westerns et des films policiers depuis plusieurs décennies. On pourrait dire que la reprise des mythes du shérif et du bon policier s'est faite au prix d'une subversion : l'« homme sans nom » de Sergio Leone¹⁷ ou le policier à la Dirty Harry¹⁸ incarné par Clint Eastwood n'est plus un héros qui se bat à la fois pour la loi et pour le bien, mais un héros qui doute de ses supérieurs et de la légitimité des institutions pour lesquelles il travaille, mais qui continue cependant à agir par fidélité à lui-même et à ses convictions. Autrement dit, le monde dans lequel ces personnages agissent est tel que la légitimité de la loi est douteuse et le combat sans merci contre ceux qui ne la respectent pas ne passe plus pour l'exercice de la vertu au service du bien, mais pour la pure et simple expression d'une volonté subjective. Dirty Harry n'est plus un homme vertueux au service de l'ordre et de la sécurité, mais un être animé par une volonté de dominer le monde pour le modeler selon l'image qu'il se fait du bien. On comprend donc en quel sens le personnage de Dirty Harry relève d'un nouveau type qui est une subversion du type plus ancien du shérif vertueux au service de la loi et de la morale. Stephen Mulhall (2001) soutient que le personnage du garde du corps présidentiel qu'interprète Clint Eastwood dans le film *Dans la ligne de mire* (Petersen, 1993) est ainsi un approfondissement du type subversif du shérif dans la mesure où la défense de la loi et du Président ne vise plus, pour lui, à restaurer un ordre immuable et seul légitime, mais à rester fidèle à ses engagements, à sa volonté, à celui qu'il a été.

Il y a quelque chose de cartésien dans cette démarche au sens où la description que fait Descartes du domaine pratique dans son *Discours de la méthode* (1966, p. 51-57) relève du scepticisme : le domaine des valeurs morales et des mœurs est si plein d'incertitudes, mais en même temps si nécessaire, y compris pour celui qui a entrepris de fonder rationnellement l'ensemble de ses croyances, que ce dernier est comme une forêt dans laquelle un voyageur se serait égaré, mais où il faudrait pourtant choisir

17 Après la sortie des trois westerns spaghetti de Sergio Leone, *Pour une poignée de dollars* (1964), *Et pour quelques dollars de plus* (1965) et *Le bon, la brute et le truand* (1966), on a parlé de la « Trilogie du dollar » et de la « Trilogie de l'homme sans nom » en désignant par là le personnage incarné par Clint Eastwood.

18 Dans la série des films dont le personnage principal est l'inspecteur Harry : *L'inspecteur Harry* (Siegel, 1971), *Magnum Force* (Post, 1973), *L'inspecteur ne renonce jamais* (Fargo, 1976), *Le retour de l'inspecteur Harry* (Eastwood, 1983), *L'inspecteur Harry est la dernière cible* (Van Horn, 1988).

un chemin dans l'urgence, car « les actions de la vie ne souffr[ent] souvent aucun délai » (p. 53), qui pourrait nous mener à un endroit « où on puisse être logé commodément » (p. 51) en attendant mieux. Plutôt que d'« errer en tournoyant, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre » (p. 52), il serait bon alors de se fixer quelques règles de conduite « par provision », « trois ou quatre maximes » (*ibid.*) sans fondement rationnel absolu, mais qui ne sont pas absolument arbitraires¹⁹ au moyen desquelles ceux qui les suivront « arriveront au moins à la fin quelque part, où vraisemblablement ils seront mieux que dans le milieu d'une forêt » (p. 52-53)²⁰. Le choix opéré par le personnage interprété par Clint Eastwood d'agir par fidélité à soi et à ses convictions dans une situation incertaine et dans l'urgence semble donc rejoindre la seconde maxime préconisée par Descartes « d'être le plus ferme et le plus résolu en [s]es actions qu'il le pourrai[t], et de ne suivre pas moins constamment les opinions les plus douteuses, lorsqu'il [s']y serai[t] une fois déterminé, que si elles eussent été très assurées » (p. 52).

Or, ce récit de voyageurs égarés dans une forêt à la recherche d'un chemin qui les conduise à un refuge et qui ne peuvent pas « s'arrêter en une place » (p. 52) de peur d'être rattrapés par les dangers qui les menacent pourrait tout aussi bien constituer la trame narrative de nombre de films d'horreur épidémique, et décrire aussi très bien la situation morale de nombre de nos contemporains qui ont perdu confiance dans les valeurs et les institutions sociales traditionnelles. De sorte que le type du fugitif dans le film d'horreur épidémique apparaît comme un cousin du type subversif du shérif : leur situation est analogue, et leur méthode pour en sortir est, elle aussi, la fidélité à ses engagements passés et à celui que l'on a été. Chez Romero ces deux types de personnages pourraient d'ailleurs être collègues : on pense ici aux deux fugitifs de *Dawn of the Dead* (Romero, 1978), policiers du SWAT qui décident de quitter leur poste lorsqu'ils sont envoyés pour attaquer un immeuble d'hommes sains, mais qui refusent que l'État pratique sur les cadavres de leurs proches les mutilations préconisées pour lutter contre l'épidémie de zombies. Dans *The Crazies* (Romero, 1973), l'un des fugitifs, Clank, ami du vétéran, a lui aussi un discours qui traduit une méfiance à l'encontre des institutions, même s'il n'en est pas moins pompier volontaire.

Cependant, le type du fugitif n'est pas la simple reprise du type subversif du shérif : il en est la radicalisation, contemporaine de l'approfondissement et de la complexification du scepticisme actuel.

19 Sur la rationalité des maximes, voir Elster (1987).

20 J'interprète à dessein le sens de l'analogie du voyageur égaré dans la forêt comme allant au-delà de la deuxième maxime, souvent appelée de « détermination », et comme sous-tendant l'ensemble du projet de « morale par provision » de Descartes. Voir Duflo (1996).

La contamination, l'horreur et la précarité de l'identité humaine

En effet, on pourrait objecter à la description du genre de l'horreur épidémique comme expression du scepticisme qu'il est au moins une certitude sur laquelle le genre s'appuie, à savoir que des épidémies se produisent et tuent. À quoi l'on pourrait ajouter une autre certitude constante dans le genre : qu'il n'y a pas de refuges sûrs, que nous sommes condamnés au provisoire, à renouveler nos provisions²¹.

Cependant, si le scepticisme contemporain est plus profond et plus complexe que le scepticisme moderne, c'est parce qu'il est parfaitement conciliable avec le progrès scientifique et technique. Autrement dit, le scepticisme contemporain tel qu'il s'exprime dans les films d'horreur épidémique ne conteste pas les certitudes de la science et l'efficacité de nos techniques. Mais non seulement ce progrès de la technoscience ne s'est pas accompagné d'un progrès politique et moral²², n'a pas permis d'obtenir des réponses à la question de savoir ce qui compte et doit compter pour nous, mais il a mis en évidence l'étendue de notre ignorance vis-à-vis des phénomènes de la nature, en même temps que la précarité et la fragilité de notre maîtrise des environnements techniques, de notre espèce et de notre identité individuelle. En ce sens, le processus de contamination par lequel l'individu contaminé connaît une modification de ses caractéristiques propres est une façon pour la nature de nous rappeler sa puissance et notre propre impuissance à la maîtriser réellement. Pour le type du fugitif, on atteint le degré absolu de l'horreur puisque les modifications mentales induites par la contamination le condamnent à ne plus pouvoir être fidèle à ses engagements, à ce qu'il a été et donc à ne plus pouvoir emprunter la seule issue au scepticisme qu'il avait trouvée. Cette horreur s'exprime dans l'attitude et le discours des personnages qui sont parmi les plus courageux des films d'épidémie. Dans *Dawn of the Dead* (1978), Roger, l'un des deux policiers du SWAT, après avoir été contaminé par un zombie, demande d'abord à son collègue Peter de « s'occuper de lui » quand il

21 Au sens ancien où l'emploi Descartes, comme au sens contemporain : à la fin de *Dawn of the Dead* (1978), les fugitifs apprendront que même un centre commercial abandonné et rendu hermétique aux zombies ne contient pas assez de provisions pour faire face aux dangers qui menacent.

22 Le pilote d'hélicoptère de *Dawn of the Dead* (1978) énonce très clairement le désarroi sceptique vis-à-vis de l'incapacité politique du genre humain : « Les gens sont fous [...] Il suffirait qu'ils s'organisent [...] C'est la confusion totale [...] Je ne peux pas croire que cela ait si mal tourné. Je ne peux pas croire qu'ils n'aient pas pu maîtriser cela. Regardez-nous. Regardez ce que nous avons réussi à faire aujourd'hui. »

sera mort, avant de se raviser en lui demandant de ne pas mutiler son cadavre avant d'être sûr de sa transformation. En effet, il affirme qu'il va essayer de ne pas redevenir vivant après sa mort. Cette affirmation, qui peut passer pour un symptôme du délire d'un mourant, est parfaitement en accord avec le type qui prétend user de la force de sa volonté jusqu'après sa mort. Si la question de la vie après la mort est des plus incertaines, on comprend d'autant mieux quelle importance l'affirmation de la fidélité à soi peut avoir pour ce personnage. Un même conflit habite l'ami du vétéran dans *The Crazies* qui doute de lui-même et ne dépasse ce doute que par le sacrifice volontaire de sa vie en faisant diversion pour sauver ses amis.

Pour le sceptique, la contamination épidémique semble donc à la fois offrir l'une des certitudes les plus solides, dans la mesure où elle comporte une dimension d'inévitabilité automatique, mais aussi constituer une source majeure d'incertitude puisqu'elle a le pouvoir de modifier l'identité et la pensée humaines au point de les détruire²³. Si le spectacle de la nécessité naturelle ou sociale de la contamination est donc l'un des mieux capables de résister aux doutes du sceptique et pour cette raison l'un des plus attirants²⁴, c'est au prix d'une disparition de l'homme lui-même, du moins de son identité. Or, si la fidélité à soi est la seule façon rationnelle d'agir dans l'urgence et l'indétermination du scepticisme, l'idée d'une perte de soi est propre à susciter une émotion irréductible à la peur ou même à la terreur : ce qu'on peut seulement appeler l'horreur²⁵. Ce qui nous fait horreur dans les films d'horreur épidémique, c'est donc la nécessité de la contamination par le contact avec le monde et avec les autres, c'est-à-dire l'inexorabilité d'une modification des caractéristiques essentielles de l'humain au point de le rendre monstrueux²⁶. Autrement dit, la contamination est le processus par lequel le scepticisme dirigé contre les autres se retourne contre le sujet lui-même qui en vient à s'interroger sur sa propre identité et sur sa capacité à être sincère. On comprend alors la définition donnée par Stanley Cavell :

23 L'on pense sur ce point notamment au film de David Cronenberg, *La mouche* (1986), dans lequel le personnage principal ne se transforme pas seulement physiquement, mais se met progressivement à penser comme un insecte.

24 On présuppose que le scepticisme résulte d'un désir de certitudes déçu.

25 On pourrait en effet proposer de distinguer trois genres cinématographiques à partir de trois émotions proches, mais distinctes : le thriller qui s'appuie sur la peur (liée au suspense, au danger, etc.), le film catastrophe qui s'appuie sur la terreur (liée à la violence que la nature pourrait nous infliger ou que nous pourrions infliger), le film d'horreur où cette émotion est provoquée par la prise de conscience de la monstruosité qui réside en l'être humain et qui n'est pas très éloignée du scepticisme à l'égard des autres. Sur la distinction de ces trois émotions, voir Cavell (1996, p. 600).

26 À l'instar de Cavell, je ne sais pas si cette définition de l'horreur ne vaut que pour les œuvres de fiction.

L'horreur scelle ma perception de la précarité de l'identité humaine, du risque qu'elle encourt d'être perdue, ou violée (*invaded*), mon sentiment qu'il se peut que nous soyons déjà, ou qu'il se peut que nous devenions, quelque chose d'autre que ce que nous sommes, ou croyons être. (1996, p. 600)

Il est donc possible de définir l'horreur cinématographique par le monstre, mais à condition de comprendre que le monstre le plus effrayant pour nous est celui que nous pouvons devenir si nous perdons nos caractéristiques essentielles, celles auxquelles nous tenons, celles que nous reconnaissons sans pouvoir les fonder rationnellement. Dans *Carriers* (2010), les deux frères qui fuient le virus se sont fixé un certain nombre de règles pour survivre, qui les conduisent à adopter un comportement inhumain, en abandonnant leurs parents, un père et sa fille sans ressources, la petite amie de l'un d'eux, pour s'offrir le plaisir égoïste de faire du surf sur la plage de leur enfance. Non seulement l'horreur ne naît pas ici du comportement des hommes contaminés, mais elle ne naît pas non plus seulement des comportements des hommes sains tant qu'ils demeurent fidèles à ces règles qui, malgré leur immoralité, semblent au moins devoir tirer une certaine légitimité de leur efficacité. L'horreur naît à partir du moment où les deux frères ne sont même plus capables d'être fidèles à leurs principes, ces « règles », à leurs buts et leurs valeurs. S'il y a des survivants à la fin du film, ils ne savent plus trop eux-mêmes qui ils sont et doivent admettre que la solitude à laquelle le sort les a condamnés n'est pas seulement une affaire d'isolement géographique, mais surtout à voir avec leur incapacité à reconnaître et à être reconnu par l'autre, faute d'avoir encore quelque chose à reconnaître. Dans la mesure où le film montre bien que la contamination induite par le virus n'est pas seulement la transformation directe, physique du corps, mais surtout la modification indirecte, morale des caractéristiques des survivants, ce film d'horreur sans monstre nous montre néanmoins la fabrique du monstrueux.

Si l'on comprend que le danger principal qui menace les hommes dans les films d'horreur épidémique est la transformation de soi liée au contact avec le monde et l'autre, alors on peut dire que ce qui fait peur au spectateur, c'est la vitalité et la diversité naturelle et sociale²⁷. Une analyse des films de zombies qui s'intéresserait aux aspects architecturaux et urbains telle celle menée par Kallitsis conduirait donc à conclure que la peur des conséquences de la vitalité naturelle est ce qui produit la quête vaine du refuge puisqu'il s'agit en fait de la quête d'une sécurité que l'on ne saurait trouver ailleurs que dans un monde mort : c'est finalement la transformation

27 Dans *The Plague of the Zombies* (Gilling, 1966), la roue est une figure récurrente qui renvoie à ce caractère cyclique de la vie.

architecturale et urbaine induite par cette quête d'un monde mort qui est proprement monstrueuse, au sens de ce qui est contre-nature, en tant qu'elle est finalement la transformation de la ville en cimetière et de chaque maison en tombeau²⁸.

Les films d'horreur épidémique : une prophylaxie du scepticisme ?

Faudrait-il condamner ces films dans la mesure où ils nous inciteraient à approfondir notre tendance morbide au scepticisme ? Tant que nous les prenons pour des récits fidèles à la réalité, nous courrons en effet le risque de renforcer notre scepticisme, en cherchant par exemple à imaginer quels pourraient être nos refuges dans de telles circonstances. Mais si nous comprenons qu'ils sont fidèles à l'image que le sceptique se fait du monde et des autres, alors nous pourrions prendre conscience d'une caractéristique méconnue de notre concept de société²⁹. En effet, ces films suggèrent que la seule façon d'échapper à la contagion est de placer les individus contagieux en quarantaine et de proscrire les contacts physiques non protégés entre personnes saines, qui peuvent être porteuses du virus. Mais pourrions-nous nous passer de ces mains que l'on serre, de ces joues que l'on tend, de ces verres que l'on entrechoque, bref de ces rites de « manipulation corporelle » (Douglas, 1992, p. 235) potentiellement contagieux ? S'intéresser à ces expériences quotidiennes et aux façons différentes que nous avons de nous rapporter aux différentes choses et aux différents êtres qui nous entourent permet en effet de redécouvrir quels sont l'intérêt et la valeur, le sens et l'importance que nous accordons à l'objet, à la personne et au type de comportement adopté dans l'ensemble de nos sentiments, réactions et actions. Cet ensemble constitue ainsi notre forme de vie, ici conçue dans son sens biologique, vertical, plutôt que culturel, horizontal, c'est-à-dire au sens de « forme de vie de l'animal humain » selon Cavell :

... tout ce que les humains font et souffrent est aussi propre à leur espèce que le fait d'espérer, de promettre, de calculer, de sourire, de saluer, de flâner, de

28 Cela vérifierait curieusement la prédiction attribuée à Nostradamus dans *Demons* (Bava, 1985) : « Ils feront des cimetières leur cathédrale et les cités seront vos tombes. »

29 Sur ce rôle des récits de fiction en philosophie, voir Cassou-Noguès (2010) ; sur l'intérêt philosophique des fictions cinématographiques, voir Wartenberg (2007) et Clémot (à paraître). Je remercie le comité de lecture d'avoir attiré mon attention sur ces éléments et Éric Dufour de m'avoir permis de lire son projet de livre auquel j'emprunte sa description des films apocalyptiques. Voir Dufour (2011).

courir sur place, d'être nu, ou de torturer. Cette liste entend rappeler des motifs propres à la trame de notre vie, des modifications de notre vie à nous, êtres parlants, qui sont spécifiques et réservés à nous, à la forme de vie humaine, comme courir sur place ou espérer, ainsi que des motifs que nous partageons avec d'autres formes de vie, mais dont les versions humaines sont tout de même spécifiques, comme manger, renifler, ou crier de peur. (Cavell, 2009, p. 67-68)

Mais reconnaître cet intérêt et cette valeur, c'est redonner vie à la fois à notre monde et aux vies que nous y menons. En ce sens, les films d'horreur épidémique peuvent constituer une occasion de « réanimer » notre conception du monde, c'est-à-dire d'y réinscrire du mouvement et de la vie en rappelant le contexte interactif dans lequel ces « manipulations corporelles » s'appliquent, la place spécifique de chaque chose, être et geste, et par là sa nature en même temps que les contours de notre propre forme de vie. Si l'on accepte maintenant de considérer que la dimension biologique, verticale, de la forme de vie humaine n'est pas séparable de sa dimension culturelle, horizontale, on pourra comprendre en quel sens les films d'horreur épidémique nous incitent à penser que « les interactions qui nous rendent malades sont aussi celles qui nous constituent en tant que communauté » (Wald, 2008, p. 2)³⁰.

Bibliographie

- ARISTOTE, 2004, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Garnier-Flammarion.
- BAUDRILLARD Jean, 1981, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BÈGUE Laurent et TERESTCHENKO Michel, 2010, « La télévision favorise-t-elle les comportements violents ? De *Tueurs-nés* à *La zone extrême* », *Esprit*, n° 5, p. 44-64.
- BENSUSSAN Gérard et LABICA Georges, 1982, *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, PUF.
- BÉTAN Julien et COLSON Raphaël, 2009, *Zombies !*, Lyon, Les moutons électriques.
- BISHOP Kyle William, 2010, *American Zombie Gothic : The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Londres, McFarland.
- BOUVERESSE Jacques, 1976, *Le mythe de l'intériorité*, Paris, Minuit.
- CARROLL Noël, 1990, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.
- CASSOU-NOGUÈS Pierre, 2010, *Mon zombie et moi*, Paris, Le Seuil.
- CAVELL Stanley, 1993 [1981], *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Cahiers du cinéma.
- 1996 [1979], *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Le Seuil.
- 2009 [1989], « Une nouvelle Amérique encore inapprochable », *Qu'est-ce que la philosophie américaine ?*, Paris, Gallimard, p. 3-156.

30 Nous traduisons « *the interactions that make us sick also constitute us as a community* ».

- CLÉMOT Hugo, à paraître, *Les jeux philosophiques de la trilogie Matrix*, Paris, Vrin.
- CONSTABLE Catherine, 2009, *Adapting Philosophy. Jean Baudrillard and The Matrix Trilogy*, Manchester, Manchester University Press.
- DESCARTES René, 1966 [1637], *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion.
- DOUGLAS Mary, 1992 [1967], *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte.
- DUFLO Colas, 1996, *Pour des morales par provision*, Paris, Éditions Labor & Fides.
- DUFOUR Éric, 2006, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF.
- 2009, *Les monstres au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- 2011, *Le cinéma de science-fiction. Histoire et philosophie*, Paris, Armand Colin.
- ELSTER Jon, 1987 [1983], *Le laboureur et ses enfants. Deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Minuit.
- FINNEY Jack, 1955, *The Body Snatchers*, New York, Dell (traduction : *L'invasion des profanateurs*, 1994, Paris, Denoël).
- HARPER Stephen, 2005, « Night of the living dead : reappraising an undead classic » [en ligne], *Bright light films journal*, n° 50, [URL : <http://www.brightlightsfilm.com/50/night.htm>], consulté le 27 février 2011.
- KALLITSIS Phevos, 2009, « Urban fears and spatial transformations : the horror movie point of view » [en ligne], *City Futures '09*, Madrid, [URL : http://www.cityfutures2009.com/PDF/26_Kallitsis_Phevos.pdf], consulté le 14 décembre 2010.
- KRACAUER Siegfried, 2010 [1960], *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion.
- LIGHTNING R. K., 2000, « Interracial tensions in night of the living dead », *CineAction*, n° 53, p. 22-29.
- MARX Karl, 1997a [1844], « À propos de la question juive », *Philosophie*, Paris, Gallimard, p. 47-88.
- 1997b [1844], « Ébauche d'une critique de l'économie politique », *Philosophie*, Paris, Gallimard, p. 135-222.
- MATHESON Richard, 1954, *I am Legend*, New York, Fawcett Publications.
- MULHALL Stephen, 2001 [1999], « Clint Eastwood dans la ligne de mire de la caméra », *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, M. Cerisuelo et S. Laugier éd., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 191-211.
- 2008 [2002], *On Film*, Londres, Routledge.
- WALD Priscilla, 2008, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press.
- WARTENBERG Thomas, 2007, *Thinking on Screen : Film as Philosophy*, Londres, Routledge.
- WILLIAMS Tony, 2007, « Zombie », *Politique des zombies*, J.-B. Thoret éd., Paris, Ellipse, p. 35-64.
- WITTGENSTEIN Ludwig, 1996 [1958], *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard.

Filmographie

- ANDERSON Paul W. S., 2002, *Resident Evil*.
- BALAGUERÓ Jaume et PLAZA Paco, 2007, *[REC]*.
- 2009, *[REC] 2*.
- BAVA Lamberto, 1985, *Demons*.

- BISHOP Gregg, 2008, *Dance of the Dead*.
 BONG Joon-Ho, 2006, *The Host (Le trou)*.
 BOYLE Danny, 2002, *28 Days later (28 jours plus tard)*.
 CAMERON James, 1986, *Aliens (Aliens. Le retour)*.
 CARPENTER John, 1982, *The Thing (La chose)*.
 — 1987, *The Prince of Darkness (Prince des ténèbres)*.
 COZZI Luigi, 1980, *Contamination*.
 CRAVEN Wes, 1977, *The Hills Have Eyes (La colline a des yeux)*.
 CRONENBERG David, 1975, *Shivers (Frissons)*.
 — 1977, *Rabid (Rage)*.
 — 1986, *The Fly (La mouche)*.
 CUARÓN Alfonso, 2006, *Children of Men (Les fils de l'homme)*.
 DENIS Claire, 2001, *Trouble Every Day*.
 DURSTON David E., 1970, *I drink your blood (Buveurs de sang)*.
 EASTWOOD Clint, 1983, *Sudden Impact (Le retour de l'inspecteur Harry)*.
 EISNER Breck, 2010, *The Crazies*.
 FARGO James, 1976, *The Enforcer (L'inspecteur ne renonce jamais)*.
 FERRARA Abel, 1993, *Body Snatchers*.
 FINCHER David, 1992, *Alien 3*.
 FLEISCHER Richard, 1973, *Soylent Green (Soleil vert)*.
 FLEISCHER Ruben, 2009, *Zombieland (Bienvenue à Zombieland)*.
 FRESNADILLO Juan Carlos, 2007, *28 Weeks later (28 semaines plus tard)*.
 GILLIAM Terry, 1995, *12 Monkeys (L'armée des 12 singes)*.
 GILLING John, 1966, *The Plague of the Zombies (L'invasion des morts-vivants)*.
 HINZMAN S. William, 1988, *FleshEater*.
 HIRSCHBIEGEL Oliver, 2007, *Invasion*.
 HITCHCOCK Alfred, 1963, *The Birds (Les oiseaux)*.
 JACKSON Peter, 1992, *Braindead*.
 JEUNET Jean-Pierre, 1997, *Alien resurrection (Alien. La résurrection)*.
 KALANGIS John, 2007, *The Mad*.
 KAUFMAN Lloyd, 2006, *Poultrygeist. Night of the Chicken Dead*.
 KAUFMAN Philip, 1978, *Invasion of the Body Snatchers (L'invasion des profanateurs)*.
 KAZAN Elia, 1950, *Panic in the Streets (Panique dans la rue)*.
 KING Jonathan, 2006, *Black Sheep*.
 LAWRENCE Francis, 2007, *I am Legend (Je suis une légende)*.
 LEONE Sergio, 1964, *Per un pugno di dollari (Pour une poignée de dollars)*.
 — 1965, *Per qualche dollaro in piu (Et pour quelques dollars de plus)*.
 — 1966, *Il buono, il brutto, il cattivo (Le bon, la brute et le truand)*.
 LEUTWYLER Matthew, 2004, *Dead and Breakfast*.
 MARSHALL Neil, 2008, *Doomsday*.
 McMAHON Conor, 2004, *Dead Meat*.
 McMILLAN Logan, 2009, *Last on the living*.
 MEIRELLES Fernando, 2008, *Blindness*.
 MILLER Steven C., 2006, *Automaton transfusion*.
 MURNAU Friedrich-Wilhelm, 1922, *Nosferatu*.
 O'BANNON Dan, 1984, *The Return of the Living Dead (Le retour des morts vivants)*.
 OCHIAI Masayuki, 2004, *Infection*.

- PASTOR Alex et David, 2010, *Carriers (Infectés)*.
- PETERSEN Wolfgang, 1993, *In the Line of Fire (Dans la ligne de mire)*.
- POST Ted, 1973, *Magnum Force*.
- RAGONA Ubaldo et SALKOW Sidney, 1964, *The Last Man on Earth (Je suis une légende)*.
- RAIMI Sam, 1982, *Evil Dead*.
- RODRIGUEZ Robert, 1996, *From Dusk Till Dawn (Une nuit en enfer)*.
- ROMERO Georges A., 1968, *The Night of the Living Dead, (La nuit des morts-vivants)*
(coécrit avec John A. Russo).
- 1973, *The Crazies (La nuit des fous vivants)*.
- 1978, *Dawn of the Dead (Zombie, le crépuscule des morts-vivants)*.
- 1985, *Day of the Dead (Le jour des morts-vivants)*.
- 2005, *Land of the Dead (Le territoire des morts)*.
- 2008, *Diary of the Dead (Chroniques des morts-vivants)*.
- 2009, *Survival of the Dead (Le vestige des morts-vivants)*.
- SAGAL Boris, 1971, *The Omega Man (Le survivant)*.
- SATÔ Sakichi, 2005, *Tokyo Zombie*.
- SCOTT Ridley, 1979, *Alien (Alien. Le huitième passager)*.
- SHYAMALAN M. Night, 2008, *The Happening (Phénomènes)*.
- SIEGEL Don, 1956, *Invasion of the Body Snatchers (L'invasion des profanateurs de sépulture)*.
- 1971, *Dirty Harry (L'inspecteur Harry)*.
- SLADE David, 2007, *30 Days of Night (30 jours de nuit)*.
- SNYDER Zack, 2004, *Dawn of the Dead (L'armée des morts)*.
- STURGES John, 1965, *The Satan Bug (Station 3 ultra secret)*.
- TSAI Ming-liang, 1998, *The Hole (Le trou)*.
- VAN HORN Buddy, 1988, *The Dead Pool (L'inspecteur Harry est la dernière cible)*.
- WACHOWSKI Larry et Andy, 1999, *Matrix*.
- WEST Jake, 2009, *Doghouse*.
- WILDER Bear, 2008, *Zombie Dog*.
- WRIGHT Edgar, 2004, *Shaun of the Dead*.