



HAL
open science

Le temps des morts-vivants : formes sérielles et potentiel critique des séries télévisées zombies

Clémentine Hougue

► **To cite this version:**

Clémentine Hougue. Le temps des morts-vivants : formes sérielles et potentiel critique des séries télévisées zombies. *ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction*, 2022, 19, 10.4000/resf.11090 . hal-03747328

HAL Id: hal-03747328

<https://hal.science/hal-03747328v1>

Submitted on 12 Jan 2024

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.

Le temps des morts-vivants : formes sérielles et potentiel critique des séries télévisées zombies

Time of the living dead : serial forms and critical potential of zombie television series

Clémentine Hougue



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/resf/11090>

ISSN : 2264-6949

Éditeur

Université Gustave Eiffel

Ce document vous est offert par Le Mans Université



Référence électronique

Clémentine Hougue, « Le temps des morts-vivants : formes sérielles et potentiel critique des séries télévisées zombies », *ReS Futurae* [En ligne], 19 | 2022, mis en ligne le 29 juin 2022, consulté le 12 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/resf/11090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.11090>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Le temps des morts-vivants : formes sérielles et potentiel critique des séries télévisées zombies

Time of the living dead : serial forms and critical potential of zombie television series

Clémentine Hougue

- 1 Sous-genre des fictions d'apocalypse, les fictions zombies se déroulent dans un cadre référentiel commun au nôtre et montrent l'effondrement du monde tel que nous le connaissons, brutalement (et le plus souvent de manière inexplicite) envahi par des morts-vivants. Leur appartenance à la science-fiction pourrait être discutée : elles apparaissent, comme l'analyse Fred Botting (2011, p. 28-40), à l'intersection de ce genre et du gothique. Contrairement aux créatures inspirées par le vaudou et suscitées dans les films par des filtres magiques (Halperin, *Les Morts-vivants* [*White Zombie*, 1933]; Tourneur, *Vaudou* [*I Walked with a Zombie*, 1943]), le zombie devient, dans *La Nuit des morts-vivants* (*Night of the Living Dead*, 1968), une sorte de phénomène naturel, prenant la forme d'une masse indistincte, une meute décérébrée et sans autre objectif que la dévoration de l'humain.
- 2 C'est aussi ce réalisateur qui a donné une dimension profondément politique au mort-vivant, qui représente les fractures de la société américaine, figurant plus globalement « les traumatismes de la modernité » occidentale (Coulombe, 2012, p. 59). En effet, Romero conçoit dans ses films un zombie qui « incarne la défaite de l'Occident, voire son autodestruction [...] [Il] constitue non seulement une critique de la société de consommation, mais peut-être plus profondément une critique des valeurs individualistes et narcissiques de l'Occident » (*ibid.*, p. 33-34). Ce réalisateur représente donc un jalon historique dans la fondation du genre, dans la mesure où il fait entrer « les zombies [...] dans l'ère politique » (Angelier, 2007, p. 23) : aussi retiendrons-nous cet aspect comme paradigmatique de ce type de fiction.

- 3 Si les séries télévisées héritent en grande partie de ce paradigme critique, on peut faire l'hypothèse que la narration sérielle est de nature à en infléchir et faire évoluer tant les manifestations que la portée. Quelles sont les conséquences de la narration sérielle sur la portée critique de l'apocalypse zombie ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous nous proposons d'analyser la série américaine *The Walking Dead* (2010-en cours), issue de la bande dessinée éponyme, ainsi que ses deux *spin-off* (*Fear The Walking Dead*, 2015-en cours, et *The Walking Dead : World Beyond*, 2020-en cours). Nous nous pencherons également sur *Z Nation* (2014-2018) et son *spin-off* *Black Summer* (2019-en cours), ainsi que sur la minisérie britannique *Dead Set* (2008), qui se déroule dans l'émission de télé-réalité *Big Brother*.
- 4 Historiquement, ce corpus appartient à l'« âge d'argent néo-zombie » (Dominguez Leiva, 2013, p. 10) qui, à la suite de l'âge d'or romerien (1968-1983), émerge dans les années 2000, « symptomatique » des grands bouleversements géopolitiques et sociétaux engendrés par les attentats du World Trade Center, la guerre en Irak ou l'épidémie de SRAS. S'il existe bien d'autres séries de zombies, celles que nous étudions ici présentent des intrigues globalement similaires : le spectateur suit les péripéties d'un groupe composé de personnes réunies par le hasard – dont certains membres se connaissaient avant l'apocalypse zombie (famille, couple, amis) – qui tentent de survivre. Ces fictions, qui constituent un panel représentatif de différents formats et différents registres, ont en commun de réactualiser le schéma narratif fondateur de *Night of the Living Dead*. Elles permettent ainsi d'observer les effets spécifiques produits par les différentes formes sérielles¹. Après avoir présenté les conditions de diffusion et de production des séries de notre corpus, nous verrons en effet que la structure narrative des épisodes et des saisons, ainsi que leur nombre, induisent un rapport au temps qui fait apparaître de profondes différences quant à leur portée critique.

Montrer le temps de la fin : formes des séries zombies

- 5 Les séries proposées ont pour point commun de suivre les péripéties d'un ou plusieurs groupes de survivants pendant ou peu après une apocalypse zombie, dans une civilisation effondrée où les individus doivent survivre par eux-mêmes. Ils constituent des groupes au fil des rencontres, apprennent à se défendre et à se tenir à l'abri du danger. Avant d'en étudier plus précisément les structures et les paradigmes temporels, il apparaît nécessaire de préciser leurs conditions de diffusion et de production.

Diffusion et production

- 6 *The Walking Dead* et ses *spin-off* sont produites pour AMC, chaîne historique du câble américain spécialisée dans la fiction, qui a diffusé en exclusivité des séries à succès comme *Mad Men* (2007-2015) ou *Breaking Bad* (2008-2013). La série-mère est l'adaptation d'une bande dessinée, lauréate du prestigieux prix Eisner en 2010 (quelques mois avant la diffusion du 1^{er} épisode de la série). En introduisant dans ses programmes une fiction zombie, la chaîne s'adresse donc à un vaste public. *The Walking Dead. World Beyond*, qui met en scène un groupe d'adolescents, vise d'ailleurs à toucher un public plus jeune.
- 7 En revanche, Syfy (NBC Universal), qui diffuse *Z Nation*, est spécialisée dans la science-fiction, le fantastique et l'horreur : elle s'adresse davantage à un spectateur amateur de genres de l'imaginaire. Par ailleurs, la série se distingue du reste du corpus par sa

dimension parodique, héritée de comédies horribles comme *Shaun of the Dead* (Wright, 2004) ou *Bienvenue à Zombieland* ([*Zombieland*] Fleisher, 2009).

- 8 La chaîne britannique E4, qui a accueilli *Dead Set*, qui mêle horreur et satire sociale, est encore différente puisqu'il s'agit d'une chaîne gratuite de la télévision publique, visant un public adolescent, et proposant de nombreuses séries américaines et britanniques. Appartenant à Channel 4 Television Corporation, qui diffusait au même moment *Big Brother*, E4 touche ainsi, peu ou prou, les mêmes téléspectateurs que ceux de l'émission que parodie la série : sa perspective satirique repose en partie sur cette communauté de récepteurs.
- 9 Enfin, *Black Summer*, très éloignée de la tonalité comique de la série-mère *Z Nation*, est la seule série de notre corpus diffusée exclusivement sur Netflix, où
 - tous les épisodes sont rendus publics en même temps et où, si on le souhaite, on peut regarder les treize épisodes d'affilée à la minute même où la série est mise à disposition. [...] Ici, la temporalité de la réception est totalement endodéterminée, décidée par le récepteur seul. (Barthes, 2019)
- 10 Cet élément a son importance : non seulement le public est potentiellement large, mais le format n'est pas contraint par une grille de programme. Toutefois, si le récepteur est plus actif dans sa pratique de visionnage, il n'en reste pas moins que la plateforme « guide aussi clairement les choix, ou les oriente », notamment par la lecture automatique des épisodes (Jenner, 2018, p. 110).
- 11 Concernant les budgets dévolus à la production d'un épisode, de grandes différences apparaissent également. *The Walking Dead* est de loin la série la plus chère, avec en moyenne 2,75 millions de dollars par épisode ; la première saison arrivait à 3,4 millions par épisode, ce qui serait à l'origine du départ de Frank Darabont (Adejobi, 2016). À titre de comparaison, le prix d'un épisode de *Z Nation* s'élève à 700 000 dollars (Owen, 2014), tout comme *Black Summer* (ProductionHUB, 2019) : soit 3,5 fois moins que *The Walking Dead*. Si le budget précis des *spin-off* n'a pas, à notre connaissance, été révélé, un article de *Forbes* estimait en 2016 que celui de *Fear* serait moindre que la série-mère (Katz, 2016).
- 12 Le budget de *Dead Set* a été commenté par son créateur Charlie Brooker : « nous avons le budget d'une émission de télévision numérique et je pense que la série semble beaucoup plus chère qu'elle ne l'était » (Jablonski, 2008, notre traduction). Dans son émission satirique *Charlie Brooker's Screenwipe* (BBC Four), il explique que le plus simple pour faire des économies sur un tournage est de changer le script, et révèle par exemple que la panne de voiture de Tariq et Alex, les deux seuls personnages extérieurs au studio de télé-réalité, dans le 2^e épisode (« La Propagation » [« Can the Housemates Keep Angel Alive ? »], S01E02), devait à l'origine être un accident (Brooker, 2008).
- 13 Les budgets et les conditions de diffusion de ces séries sont donc marqués par de grandes disparités, qui sont à mettre en relation avec leur forme.

Formes des séries zombies

- 14 Le large public d'AMC permet à *The Walking Dead* de se prolonger sur 11 saisons et plusieurs extensions transfictionnelles et transmédias : outre ses deux *spin-off*, elle est complétée par 3 webséries (sans compter les jeux vidéo), lui conférant le statut de franchise. Les épisodes des trois séries durent en moyenne 45 minutes (à quelques

exceptions près, souvent pour les *season premiere* ou *season finale*), soit le format standard des *drama* américains de networks.

- 15 Si l'on englobe les 11 saisons (169 épisodes) de *The Walking Dead*, les 7 saisons (101 épisodes) de *Fear The Walking Dead*, et deux saisons de la récente *The Walking Dead : World Beyond* (20 épisodes), la franchise constitue un « hyperfeuilleton » (Ahl et Fau, 2016, p. 1047), d'ailleurs toujours en cours. On peut ainsi considérer l'ensemble comme une intrigue unique (ce que le spectateur est largement invité à faire, puisqu'il existe plusieurs personnages transfuges entre la série-mère et *Fear The Walking Dead* : Morgan, Dwight et Sherry), se déroulant à plusieurs périodes (*Fear* commence juste avant la crise, *World Beyond*, 10 ans après) et dans plusieurs lieux sur l'ensemble du territoire étasunien.
- 16 Si la série-source est largement centrée sur le personnage de Rick, ancien marshall devenu le leader d'un groupe de survivants, on a néanmoins affaire à de très nombreux personnages, les intrigues étant essentiellement centrées sur leurs relations, leurs alliances et leurs confrontations. La diégèse excède aussi bien l'épisode que la saison, dominée par « une intrigue macroscopique ouverte (qui ne se dirige pas vers un dénouement explicite qui l'obligerait à se conclure en impactant le récit de façon drastique) » (Favard, 2015, p. 16).
- 17 On observe néanmoins un schéma narratif récurrent, consistant à tenter de rétablir une communauté organisée, qui se voit systématiquement détruite par des personnages antagonistes au groupe structuré autour de Rick Grimes : ces opposants peuvent être plus ou moins proches des héros (Shane, Gregory), ou endosser le rôle de despotes (Le Gouverneur, Negan, Alpha), ou encore se structurer comme des sociétés tribales (les cannibales du Terminus, « The Wolves », les Ferrailleurs). Se succèdent donc les tentatives d'occupation de lieux, toujours contrecarrées, forçant les groupes à fuir, pour se réinstaller ailleurs, et de nouveau échouer. Situé dix ans après la diégèse initiale, *World Beyond* réitère ce schéma : alors que la civilisation a été restaurée, un groupe de jeunes quitte leur campus sécurisé pour partir à la recherche du père de deux d'entre elles (« Rester courageux » [« Brave »], S01E1), retournant une nouvelle fois à cette vie nomade. Les trois séries adoptent ainsi une forme semi-feuilletonnante épisodique, où « l'intrigue est souvent centrée autour d'un groupe de personnages et autour d'eux seulement » (Cornillon, 2021). De plus, dans *The Walking Dead* et ses *spin-off*, « il ne s'agit pas d'un feuilleton absolument continu [...]. C'est plutôt souvent un thème qui donne son unité à l'épisode, sans pour autant qu'il suive toujours le même programme narratif » (*ibid.*).
- 18 *Fear The Walking Dead* suit donc le même modèle. On peut toutefois remarquer que les producteurs Andrew Chambliss et Ian Goldberg ont présenté la saison 6 comme une forme « anthologie » : « Ce sont vraiment 16 films. Ils se concentrent sur deux ou trois personnages et ont leur propre identité, leur propre ton, leur propre monde, tout en construisant en même temps un récit cumulatif, pour le fil rouge » (Lee, 2020, notre traduction).
- 19 Pour rappel, les *anthology series* constituent un genre historique américain, d'abord à la radio (sur CBS) puis à la télévision dans les années 50 (la plus célèbre en France étant sans doute *La Quatrième Dimension* [*The Twilight Zone*]). Ces séries ne présentent pas de personnages récurrents ni d'intrigue continue, mais souvent un univers ou un genre communs (le fantastique, par exemple). Or, malgré les déclarations des producteurs, la saison 6 est très loin de cette forme, puisqu'il s'agit bien d'une intrigue macroscopique,

sans être absolument continue : des personnages principaux s'opposent à des antagonistes (Virginia, la cheffe tyrannique d'une communauté de pionniers, qui apparaît à la fin de la saison précédente dans « Laissez le reste » [« Leave What You Don't »], S05E13, puis Teddy, tueur en série devenu gourou d'une secte apocalyptique). Loin de la clôture des épisodes et de la discontinuité propre à l'*anthology serie*, il s'agit bien d'une série semi-feuilletonnante épisodique.

- 20 Il faut noter que George Romero, interrogé sur *The Walking Dead* par le magazine *IndieWire* en 2015, l'a qualifiée de « pur *soap opera* » (Kiang, 2015). Ce commentaire mérite qu'on s'y attarde concernant la forme : en effet, Jean-Pierre Esquenazi montre que le *soap opera* est caractérisé par une « résistance à la clôture » (2010, p. 113), que l'on observe également dans l'hyperfeuilleton *The Walking Dead*. Par ailleurs, les deux premières saisons développent des arcs narratifs sentimentaux, avec le triangle amoureux Rick-Lorie-Shane, qui sont caractéristiques de la « thématique domestique » (*ibid.*) du *soap*, et auront probablement conduit Romero à ce diagnostic.
- 21 *Z Nation*, l'autre série longue de notre corpus (5 saisons pour un total de 69 épisodes), présente également des épisodes d'une durée standard de 42 minutes, mais leur forme est sensiblement différente. En effet, l'ensemble de la série est centré sur un nombre de personnages principaux restreint, qui forment le groupe « Operation Bitemark », chargé d'escorter Murphy, porteur d'un antidote, pour mettre au point un vaccin. La série tend donc vers une fin précise et la possibilité de sauver l'humanité : chaque saison présente une sorte de clôture narrative, puisque les personnages parviennent à leurs fins, mais constatant que leur objectif était une impasse, doivent trouver un autre moyen de créer l'antidote. La spécificité de la série tient également à une certaine clôture des épisodes : tout au long de leur périple, dont chaque épisode est une étape, les héros ont à affronter un groupe, un personnage ou une situation qui seront résolus au terme de l'épisode – par exemple, à la saison 1 (2014), ils échappent à un groupe de survivants cannibales (« La Fête à Philadelphie » [« Philly Feast »], S01E03), à un général devenu fou (« Full métal zombie » [« Full Metal Zombie »], S01E04), à une tornade (« Un doux foyer de zombies » [« Home Sweet Zombie »], S01E05), à une secte d'illuminés (« Résurrection Z » [« Resurrection Z »], S01E06), etc. Si cette structure est moins nette à partir de la saison 3, on s'approche néanmoins ici d'une série semi-feuilletonnante formulaire, « qui présente une narration bouclée adoptant le même schéma chaque semaine mais développant également une intrigue sur le long terme » (Cornillon, 2019).
- 22 La série est prolongée d'un *spin-off* qui s'apparente à un *prequel* : alors que *Z Nation* se déroule trois ans après l'apocalypse zombie, *Black Summer* (2 saisons, soit 16 épisodes) se situe au moment de « l'été noir » où survient la crise. Si ce n'est son titre – le « black summer » est régulièrement évoqué dans *Z Nation*, dans les propos des personnages ou par des flashbacks –, rien d'autre ne rapproche les deux séries : très éloignée du comique de la série-mère, *Black Summer* renoue avec l'horreur et l'angoisse des classiques du genre. Il s'agit également d'une série semi-feuilletonnante épisodique : dans la saison 1, Rose doit, coûte que coûte, retrouver sa fille Anna, emmenée dans un stade par les militaires chargés de l'évacuation de la ville ; on suit par ailleurs les péripéties d'autres personnages dans leur tentative de rejoindre ce même lieu, notamment Spears, un ancien caïd se faisant passer pour un militaire et Sun, jeune Coréenne ne parlant pas anglais. Ce sont ces personnages que l'on retrouve à la saison 2, où de même, après avoir tenté de se trouver un abri, les héros cherchent à rejoindre un aéroport pour être évacués par l'avion qu'ils voient passer chaque jour.

- 23 Chaque épisode est segmenté en « chapitres » titrés sur un fond noir, qui mentionnent un personnage (« Rose », dans « Flux migratoire » [« Human Flow »], S01E01), un lieu (« Oasis », qui désigne un supermarché dans « Sans les autres » [« Alone »], S01E04), une action (« Push », dans « La Précieuse Cargaison » [« Currency »], S02E06), un objectif (« Go East », dans « Sans les autres ») ou la situation d'un personnage (« Alone », dans l'épisode éponyme). Les chapitres s'enchaînent sans nécessairement suivre la chronologie des faits, introduisant des ruptures et des changements de points de vue : on passe d'un personnage à l'autre, d'un espace à l'autre, d'un temps à l'autre. À l'image de la civilisation effondrée, le récit est en miettes et ne suit plus nécessairement l'ordre chronologique de la diégèse. Les chapitres sont d'une longueur très hétérogène : par exemple, dans l'épisode « La Précieuse Cargaison », le chapitre « Push », qui montre des survivants poussant une volumineuse caisse de vivres le long d'une colline enneigée, dure moins de 40 secondes, quand d'autres, présentant des séquences plus complexes, excèdent les 15 minutes. De même, la durée des épisodes varie de 20 minutes à une heure : la série étant diffusée sur Netflix, elle n'est plus soumise à l'impératif de format imposé par une grille de programmes.
- 24 Le découpage interne des épisodes est également présent dans *Dead Set*, qui se situe (comme *Black Summer*) au moment du déclenchement de la crise, dans un studio de télé-réalité. À l'exception du premier, durant 45 minutes et découpé en 3 parties de 15 minutes environ, les épisodes durent 25 minutes et sont scindés en deux parties égales signalées par un titrage (« End of the Part One » / « Part Two »), qui marquent le plus souvent des changements de lieu. Cette minisérie ne présente en outre pas d'ellipse interépisode : chaque épisode reprend l'action au moment même où elle avait cessé à l'épisode précédent. On est donc, contrairement aux autres séries, dans le cas d'une intrigue complète et continue.
- 25 La forme minisérie, ou *serial*, s'inscrit d'ailleurs dans une longue histoire de la fiction radiophonique puis télévisée britannique : la BBC diffuse dès les années 20 des classiques de la littérature lus en les découpant par épisodes. Le principe est décliné à la télévision dans les années 50 (Giddings & Selby, 2001). La clôture annoncée de la série l'apparente ainsi au feuilleton. Cette clôture est également représentée par le lieu central du studio de télé-réalité qui fait converger les personnages. Les seules séquences à l'extérieur sont celles qui montrent Tariq (le compagnon de Kelly, assistante de la production, enfermée dans le studio), aidé d'Alex, tentant de se mettre en sécurité. Réfugié dans une maison abandonnée, Tariq découvre que l'émission de télé-réalité émet encore : voyant Kelly à l'écran, il décide de la rejoindre. Lors de l'épisode 3 (« L'Expédition » [« Live Feed »], S01E03), Kelly et deux participants de l'émission parviennent à sortir pour rejoindre la pharmacie. En dehors de cela, l'histoire se déroule en grande partie dans le huis-clos du studio. C'est une différence notable avec les séries AMC, qui sont fondées sur une dissémination erratique dans l'espace, ou *Z Nation* et *Black Summer*, dont les intrigues consistent à rejoindre un lieu défini.

Le potentiel critique des séries zombies à la lumière de leur forme

- 26 La question de la fin (de l'épisode, de la saison, de la série) prend une importance particulière au regard du genre (post)apocalyptique : la diégèse s'y articule à un temps eschatologique, qu'il s'agisse du moment de l'apocalypse (dans les premières saisons de

The Walking Dead et *Fear The Walking Dead*, ainsi dans *Black Summer* et *Dead Set*) ou de ses conséquences immédiates (à partir des saisons 2 de *The Walking Dead* et *Fear The Walking Dead*, ainsi que dans *Z Nation*). En effet, comme l'explique Jean-Pierre Esquenazi, une série

est œuvre quand elle est composée autour d'une image du temps qui est à la fois son principe et son produit, capable de susciter l'association aussi cohérente que possible d'un montage sériel avec un montage audiovisuel. L'image du temps est l'asymptote de la série, qui assure une tension récurrente entre ses événements et leur signification. Le cœur de la machinerie sérielle est temporel : s'il y a un art des séries, il est de composition des temporalités selon une figure caractéristique. (Esquenazi, 2016, p. 155)

- 27 Cette temporalité caractéristique de l'apocalypse zombie est ainsi à analyser à la lumière de la forme et de la durée des séries, qui conditionnent la représentation des morts-vivants et l'organisation politique des survivants pour y faire face, traduisant plus globalement une image du temps de la fin.

Qui sont les zombies ?

- 28 Il convient ici de s'intéresser aux zombies eux-mêmes et à leur inscription dans le temps. En effet, leur fonction change sensiblement suivant la forme sérielle adoptée et la durée de la série. Ainsi, inscrits dans le temps long, les zombies de *The Walking Dead* et ses *spin-off* perdent leur caractère exceptionnel ; ils sont un problème contingent à gérer, une menace diffuse et quotidienne. Leur lenteur et leur homogénéité les déplacent à l'arrière-plan des intrigues, qui se concentrent sur des questions politiques (dans le sens d'administration de la *polis*). Ils sont d'ailleurs régulièrement utilisés comme « outils » de défense ou d'attaque. Dans l'hyperfeuilleton que forment la série et ses *spin-off*, ils sont finalement un élément d'une grande stabilité. Ils font partie du décor, et ne représentent plus ni des masses laborieuses dépenaillées, ni des consommateurs abrutis par le capitalisme, mais un risque environnemental – au même titre qu'une épidémie, une catastrophe naturelle ou un accident industriel – voire un instrument.
- 29 Au contraire, *Z Nation* joue avec une grande variété de zombies, qui donnent lieu à une typologie (par exemple, les « blasters », des humains tués par des missiles nucléaires, les « phytozombies », hybridés à des plantes, les zombies radioactifs autour d'une centrale nucléaire délabrée). La forme semi-feuilletonnante formulaire conduit en effet à créer des zombies spécifiques qui constitueront l'épreuve principale de l'épisode ; de plus, ce que nous pourrions qualifier de catalogue de morts-vivants (mais aussi de produits, comme la « z-weed », un cannabis qui pousse sur du compost de zombie) s'adresse au public de Syfy, *a priori* amateur du genre et sensible à ce type de déclinaisons humoristiques. Les morts-vivants sont par ailleurs plus ou moins rapides suivant le délai qui les sépare de leur transformation, permettant de renouveler des effets de surprise. De plus, ils évoluent de saison en saison : certains deviennent beaucoup plus résistants (les « mad-Zs » de la saison 4) ; à la saison 5, une nouvelle espèce apparaît, laissant entrevoir une issue à l'apocalypse : les « Talkers », mi-humains, mi-zombies, encore dotés d'une conscience à condition d'être nourris de cerveau humain. Exclues et pourchassées, ils endossent le rôle de réfugiés, de boucs émissaires accusés de tous les maux, que les héros vont défendre et réintégrer à la société renaissante.

- 30 Murphy lui-même, porteur d'une mutation qui lui permet de maîtriser les morts-vivants, évolue : sa transformation se manifeste par sa couleur et son comportement, qui le situent à une marge entre humain et non-humain. Alors que les personnages de l'Operation Bitemark sont très typifiés et endossent, pour la majorité, des rôles définis et stables, c'est le monde alentour qui ne cesse de changer – à l'exact inverse de *The Walking Dead*.
- 31 Dans *Dead Set* et *Black Summer*, les zombies sont extrêmement rapides – c'était déjà le cas dans le film *28 jours plus tard* (*28 Days Later*) de Danny Boyle (2002) qui, s'il ne présente pas à proprement parler de zombies (les infectés ne sont pas morts), représente un tournant important, voire un véritable renouveau de la figure, dans la représentation de cette menace. La brièveté des séquences et des saisons (de la série elle-même en ce qui concerne *Dead Set*) impose une accélération de l'action pour parvenir au dénouement, accélération qui se répercute sur le rythme des morts-vivants. Leur virulence et leur célérité seraient alors une adaptation du zombie de Romero au rythme contemporain, c'est-à-dire, « sur le plan sociétal, [...] la désagrégation du premier monde, débordé (et dévoré) par le Quart Monde famélique et ensauvagé » (Dominguez Leiva, 2015, p. 68).
- 32 Il faut souligner que les zombies de *Dead Set* étaient, avant leur transformation, des spectateurs de *Big Brother*, des anciens participants de l'émission ainsi que des membres de la production. En effet, la crise survient lors de l'émission en prime-time du show de télé-réalité, où les téléspectateurs votent pour éliminer un joueur : une masse compacte de fans se tient donc aux abords du « loft » lors du déclenchement de la crise. L'analogie entre les spectateurs et les zombies est d'ailleurs explicitée au début du quatrième épisode : voyant des morts-vivants de plus en plus nombreux se masser aux grilles du studio, l'un des participants rappelle que, « pour eux, cet endroit était comme une église » (« L'État de siège » [« Running »], S01E04). Cette référence directe au *Zombie, le crépuscule des morts-vivants* (*Dawn of the Dead*) de Romero, où la présence des zombies massés dans le centre commercial est expliquée par l'importance de ce lieu dans leur ancienne vie, remotive le parallèle entre le consommateur (ici d'images) et le zombie affamé.

L'organisation politique dans les séries zombies

- 33 Le récit récurrent des films de zombies de Romero² consiste en l'incapacité des humains à coopérer : ils se déchirent, voire s'entretuent au lieu de faire front ensemble. Le réalisateur dénonce ainsi l'individualisme et l'incapacité de l'Amérique de son époque à faire société. Les séries de notre corpus reprennent largement ce motif, mais leurs formes induisent des traitements de cette question significativement différents.
- 34 *The Walking Dead* est sans doute la franchise qui repose le plus explicitement sur la question de l'organisation politique puisqu'il s'agit, durant les 11 saisons de la série-mère et les 7 saisons du *spin-off Fear*, de camps qui s'affrontent, d'échanges d'otages, d'alliances toujours provisoires entre des communautés de survivants. C'est également le propos de *World Beyond*, où le pouvoir en place se révèle moins humaniste que son discours ne le laisse penser.
- 35 La question politique est également abordée frontalement lors la dernière saison de *Z Nation*, avec la fondation du nouvel État Newmerica. La réflexion idéologique apparaît en outre à travers l'organisation « Zona », qui a créé une société réservée aux plus

riches sur une île à Hawaï et compte mettre en place un « reset » aux États-Unis : détruire définitivement toute forme de vie pour pouvoir s’y réinstaller. À la dystopie scientifique et capitaliste de *Zona* s’oppose l’utopie égalitaire de *Newmerica* : un discours politique transparent, bien qu’un peu simpliste, structure ainsi les étapes de la postapocalypse zombie.

- 36 Dans *Black Summer*, on est au temps de l’anarchie – le monde est rendu à un état de nature hobbesien de « guerre de tous contre tous » (*Léviathan*, 1651). L’organisation politique n’est pas discutée : la brièveté des séquences traduit l’urgence de la survie. Le premier épisode de la deuxième saison (« *The Cold* », S02E01) rend compte de ce chaos social : son deuxième chapitre, titré « *Quatre mois plus tard* », plonge le spectateur *in medias res* dans un massacre en deux groupes armés, sans que l’on puisse déterminer à quel camp appartiennent les combattants, ni les raisons de cet affrontement. Filmée caméra à l’épaule – comme dans *Night of the Living Dead* –, la séquence est une scène de guerre d’une grande violence, et comme le faisait Romero dès 1968, montre comment l’effondrement des institutions révèle la brutalité profonde de la nature humaine.
- 37 Quant à *Dead Set*, sa brièveté, sa clôture et sa forme feuilletonnante mettent en relief la violence de la société spectaculaire en la personne de Patrick, producteur odieux, grossier et individualiste, qui monte les participants les uns contre les autres et dont les actes conduisent au massacre final. Il incarne à lui seul la télévision dévorante, notamment dans une scène de l’épisode 4 où on le voit démembrer le corps d’un participant décédé, en extraire les viscères pour appâter les zombies et sortir du studio. Couvert de sang et saisissant les boyaux du cadavre à pleines mains, tout en ironisant sur les starlettes de télé-réalité, il est filmé en plan serré, caméra à l’épaule, comme le sont les zombies pendant une attaque : le parallèle est explicite. Comme dans la *Chronique des morts-vivants* de Romero, également sorti en 2008, c’est une apocalypse des images qui se joue : *Dead Set* métaphorise la substitution de la vie réelle par le spectacle. Alors que plus aucune chaîne n’émet, à l’exception d’un message radiophonique préenregistré, *Big Brother* continue à être diffusé : c’est ce qui conduit à Tariq à rejoindre le studio. Si sa décision est motivée par le fait de retrouver sa compagne, il n’en reste pas moins que le mouvement centripète de la série, qui réunit tous les personnages sur le plateau du studio, symbolise le pouvoir d’attraction de ce type d’émission. Le plan final de la série est à ce titre éloquent : alors que tous les occupants du studio sont morts ou transformés, l’héroïne désormais zombifiée fixe longuement une des caméras du studio ; on voit son image retransmise sur les écrans de la régie, ainsi que sur les téléviseurs d’une boutique de hi-fi que fixent stupidement d’autres zombies. Plus âme qui « vive » réellement en Angleterre : la fin du monde est bien advenue, mais les images continuent.
- 38 Si les séries longues prennent le temps d’aborder la question de l’organisation politique dans le discours des personnages, les séries brèves la mettent en actes : c’est là que se situe le discours critique. Le temps de la fin représenté conduit alors à « historiciser le présent », c’est-à-dire à sortir de « l’enfermement dans un présent sans fin » pour aboutir à « une *praxis*, c’est-à-dire une pratique politique du temps » (Engélibert, 2019, p. 89).

Conceptions politiques du temps de la fin

- 39 Jean-Paul Engélibert, dans son étude des fictions d'apocalypse, distingue l'apocalypse imminente, « toujours à venir, toujours conjurée » (*ibid.*, p. 79) et « apocalypse immanente », c'est-à-dire une révélation du présent, qui
- se retrouve dans les combats pour enrayer le mécanisme d'une fin du monde dont les causes sont déjà agissantes, autant que dans ceux, qui semblent se situer à l'opposé, qui veulent précipiter la destruction pour qu'advienne un autre monde (*ibid.*, p. 82).
- 40 S'appuyant sur les régimes d'historicité définis par François Hartog (2003), Engélibert explique que l'apocalypse immanente permet de sortir du présentisme, qui régit le contemporain et consiste en un « progressif envahissement de l'horizon par un présent de plus en plus gonflé, hypertrophié » (Hartog, 2003, p. 125).
- 41 L'hyperfeuilleton de la franchise *The Walking Dead*, à travers ses multiples extensions télévisuelles et transmédias, figure ainsi « l'irréversible fossilisation de la décadence présentiste » (Chevanelle-Couture, 2019, p. 59) : en configurant le récit autour de « cité[s] nomade[s] [...], communauté[s] politique[s] en devenir » (Marie, Christel et Magne, 2016, p. 78), le temps de la fin y est suspendu dans un présent perpétuel. Dans cette fin du monde sans cesse renouvelée, la communauté politique n'advient jamais réellement – sans quoi l'intrigue macroscopique arriverait à son terme. C'est également l'analyse de Patrick Bergeron qui souligne qu'« aucune formule [de survie] n'est viable à long terme ; toutes ne font qu'ajourner l'inéluctable » (Bergeron, 2013, p. 108).
- 42 Plus encore qu'un « pessimisme face au politique » (Levert, 2013, p. 155), c'est son évacuation au profit de la gestion que donnent à voir *The Walking Dead* et ses *spin-off* : c'est un laboratoire d'expérimentation des systèmes d'organisation, non une critique du politique. La phrase prononcée par Rick dans le dernier épisode de la saison 2, « *This isn't a democracy anymore*³ » (« Près du feu mourant » [« Beside the Dying Fire »], S02E13), en est un exemple : après la démocratie, tentons la dictature. À l'échelle de la série entière, les tentatives de fédération, de fraternisation, de coopération, échouent le plus souvent, renvoyant chacun à une lutte pour la survie individuelle, au mieux pour celle de la cellule familiale. Les types d'organisation politique les plus brutaux apparaissent comme les moins désirables, mais les plus démocratiques se révèlent les plus fragiles (comme c'est par exemple le cas d'Alexandria, découverte dans « La distance » [« The Distance »], S05E11).
- 43 Si l'on revient à la remarque de Romero qui qualifiait *The Walking Dead* de *soap-opera*, le présentisme de la série l'en rapproche dans son rapport au temps, puisque
- le *soap-opera* représente le paradoxe d'un récit suspendu, interminable, en perpétuel devenir et opérant pourtant une répétition continue du passé : c'est peut-être parce que le présent n'y fait que de très brèves apparitions que le *soap-opera* constitue une aporie narrative réalisée (Esquenazi, 2010, p. 111).
- 44 Cet enkystement présentiste est contrecarré, dans *Z Nation*, par la forme semi-feuilletonnante formulaire qui conduit, à chaque épisode ou presque, à voir le groupe de « Operation Bitemark » triompher d'un obstacle et progresser vers son objectif. La forte typification des personnages les rend particulièrement stables, mais c'est leur environnement qui évolue sans cesse : le monde change, le temps n'est pas suspendu.

- 45 La dimension parodique révèle cependant un fort ancrage dans le passé : le nombre de références à la culture zombie, que la communauté de fans se plaît à traquer et à partager sur les forums, tisse un jeu intertextuel qui renvoie régulièrement à des fictions antérieures. Dès le 1^{er} épisode, un personnage mentionne un « ex-flic » et son groupe réfugiés dans une prison, en référence à la saison 3 de *The Walking Dead*. On trouve de nouveau un clin d'œil à la série d'AMC à la fin de cette saison, où Murphy annonce « *This isn't a goddam democracy* » (« Le Docteur de la mort » [« Doctor of the Dead »], S01E13), parodie évidente de la phrase de Rick précédemment mentionnée. Sans entrer dans un inventaire exhaustif de ces références intertextuelles, on peut toutefois souligner les allusions à Romero : Mark, parlant du passé pré-apocalyptique, ajoute que « c'était avant qu'on sache que Romero avait raison » (« Full Métal Zombie »). On peut de même citer l'épisode « Le Collectionneur » [« The Collector »] (S02E08) qui se déroule dans la maison d'un collectionneur de morts-vivants, donnant lieu à de nombreuses références à l'architexte zombie, remontant aux *Morts-vivants* de Victor Halperin (1932). Enfin, les nombreuses allusions à la série Z (par exemple à *Sharknado*, « Un doux foyer de zombies »), jusque dans le « Z » du titre de la série, ainsi que la réalisation à petit budget, construisent une complicité nostalgique avec la communauté des fans⁴.
- 46 De plus, sa dimension parodique conduit, dans la saison 5, à une nostalgie explicite : en témoignent les rêveries sous psychotropes de Doc, qui imaginent les Pères fondateurs américains, buvant, fumant et débattant de la future Constitution « Doc refait l'histoire » [« Doc's Stoned History »], S05E07). L'utopie de la refondation de Newmerica, qui clôt la série, repose sur une sorte de « nostalgie de l'avenir » (Basset et Baussant, 2018), un retour aux sources qui se révèle passéiste. Par ailleurs, le personnage même de Murphy, espoir mondial d'un remède porté par un personnage égocentrique et individualiste, ouvre la perspective d'une fin de la fin du monde. Cette sorte de messianisme figure ainsi « un temps ramassé, contracté, qui récapitule l'histoire et anticipe le royaume, un *kaïros* et non un *chronos* » (Engélibert, 2019, p. 15). En rêvant d'un monde où les Talkers pourrait participer à la fondation d'un nouveau monde, Z Nation se révèle ainsi plus politique que pouvait le laisser penser la légèreté de son ton : car « l'apocalyptisme critique se situe bien là : convoquer un au-delà qui révèle la destructivité de notre histoire et symétriquement inscrire dans le temps la promesse d'un autre monde » (*ibid.*).
- 47 Il en va encore autrement dans *Black Summer* : les deux saisons tendant à un objectif géographique précis, ainsi que le découpage en chapitres ou parties, permettent de « restaur[er] du temps » (Engélibert, 2019, p. 89). Le présent y retrouve sa valeur, sa densité, c'est un présent de l'action, sans nostalgie ni perspective utopique. En effet, les chapitres montrent des « moments », plus ou moins longs, plus ou moins décisifs, redonnant au temps sa véritable valeur, renforcée par la possibilité qu'offre Netflix d'enchaîner les épisodes, et donc de rapprocher le temps de la réception de celui de la diégèse.
- 48 Par ailleurs, la structure et l'enchaînement des épisodes s'affranchissant parfois de la chronologie, montrent dans la narration elle-même ce que la fin du monde fait au temps. Il s'agit ainsi de ce que Gunther Anders – cité par Jean-Paul Engélibert – nomme « l'apocalypse prophylactique » :
- Si nous nous distinguons des apocalypticiens judéo-chrétiens classiques, ce n'est pas seulement parce que nous craignons la fin (qu'ils ont, eux, espérée) mais surtout parce que notre passion apocalyptique n'a pas d'autre objectif que celui

d'empêcher l'apocalypse. Nous ne sommes apocalypticiens que pour avoir tort. Que pour jouir chaque jour à nouveau de la chance d'être là, ridicules, mais toujours debout (Anders, [1981] 2006, p. 259)

- 49 C'est précisément ce qui se produit au début de l'épisode final de la saison 2, lorsque le personnage de l'officier Ray Nazeri, le visage ensanglanté, tient face caméra le discours suivant :

Vous êtes des connards répugnants et cupides. Tous autant que vous êtes. On aurait pu monter dans cet avion si tout le monde... Si tout le monde avait fait ce qu'on lui disait. Au lieu de ça, vous êtes devenus des animaux, essayant de tirer la couverture à vous. Pourquoi ? Pour quoi faire, hein ? [...] Qu'est-ce qu'on a gagné dans tout ça ? « L'Avion » [« The Plane »], S02E08)

- 50 Bien que Nazeri soit en réalité le responsable de l'échec du collectif, il souligne ici l'incapacité à coopérer des survivants, thème central chez Romero. Semblant s'adresser au spectateur, il se place bien ici en « apocalypticien prophylactique » et ce faisant, actualise la dimension historiquement critique des fictions zombies.
- 51 On trouve la même restauration du présent dans *Dead Set* : les derniers mots de Kelly, cernée par les zombies, à Strange, un participant lui aussi acculé, sont « Tu te souviens ce que tu as dit : ne pas remettre à plus tard » (« Pandémie » [« A Way Out »], S01E05). Ils cherchent ainsi à agir, au présent, même si la situation est sans espoir. Comme dans *Black Summer*, la brièveté et le découpage des épisodes en deux parties de 13 minutes conduisent à une mise en scène du temps lui-même : la tragédie – dont les parties seraient les scènes, et les cinq épisodes des actes –, est celle de l'effondrement d'une société du spectacle autophage. Ce temps de la fin accompli endosse alors un rôle prophylactique – voire se double d'une autocritique, la série étant diffusée sur une chaîne du même groupe que le type d'émission qu'elle fustige. Après un premier épisode où les participants à l'émission ignorent ce qu'il se passe à l'extérieur, la violence envahit progressivement le studio, jusqu'à son déchaînement final, aussi bien des zombies qui finissent par pénétrer le loft, que des survivants qui s'entretuent.

Conclusion

- 52 On remarque donc que la forme à la fois épisodique et hyperfeuilletonnante de la franchise *The Walking Dead* conduit à un temps dépourvu de consistance, un présentisme qui épuise tout propos critique dans la gestion de l'humain. Si les moyens de production sont nettement supérieurs, ils entrent dans une logique marchande qui entretient une intrigue macroscopique où la question politique, pour être discutée à chaque épisode ou presque, n'en vient jamais au stade de la contestation dont Romero avait investi la figure du zombie. Il s'agit alors davantage de morale que de politique : comme le remarque Sandra Laugier,

[d]ans les séries cultes comme *Buffy*, *Lost*, ou aujourd'hui *Game of Thrones*, *The Walking Dead*, il y a une recherche morale de type perfectionniste et à vocation démocratique, car visant à partager largement cette expérience éthique. [...] La série télévisée devient le lieu de l'éducation d'individus qui reviennent ainsi à une forme de perfectionnement subjectif par le partage et le commentaire d'un matériau public, populaire et ordinaire intégré dans leurs vies. (Laugier 2019 : 54-55)

- 53 Mais l'impasse présentiste conduit à un relativisme politique, symptomatique de l'époque contemporaine. L'extension potentiellement infinie de la franchise

permettant de développer les traumatismes individuels des personnages, l'émotion singulière se substitue au discours critique. L'appropriation subjective de cette « expérience éthique » constamment réitérée ne peut être contestataire : tout y est sans cesse différé et ainsi immobilisé, renvoyé à l'appréciation individuelle des personnages, comme du large public d'AMC.

- 54 Il apparaît également que le potentiel critique des séries zombies tient aussi à leur clôture et à l'image du temps que procure la possibilité d'une fin – d'un « après » la calamité zombie. Si la possibilité d'une utopie, comme dans *Z Nation*, tend à réduire la perspective critique à un *happy end* assez convenu, elle pointe néanmoins les éléments de fractures de la période contemporaine. Par ailleurs, la structure proche du formulaire et les micro-fins de chaque épisode montrent la possibilité d'une issue collective.
- 55 Les séries les plus ouvertement critiques sont celles qui, dans le sillage de Romero, entrent dans le champ de l'apocalypse prophylactique. L'économie de moyens et de temps entraîne cette urgence à penser le temps de la fin. Les procédés narratifs qui restaurent le présent, dans *Black Summer* et *Dead Set*, mettent en lumière la « pratique politique du temps » dont Jean-Paul Engélibert qualifie l'apocalypse immanente. Ce n'est ni l'utopie de *Z Nation*, ni le présentisme de *The Walking Dead* : c'est le temps d'une fin en action, un activisme visant à prévenir la violence qui guette l'organisation des sociétés occidentales contemporaines.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

« Pandémie » (« A Way Out »), Charlie Brooker (scénario), Yann Demange (réalisation), *Dead Set*, Charlie Brooker (création), E4, S01E05, 2008.

« Sans les autres » (« Alone »), Abram Cox (scénario et réalisation), *Black Summer*, Karl Shaefer et John Hyams (création), Netflix, S01E04.

« Près du feu mourant » (« Beside the Dying Fire ») Robert Kirkman, Glen Mazzara (scénario), Ernest R. Dickerson (réalisation), *The Walking Dead*, Frank Darabont, Robert Kirkman (création), AMC, S02E13, 2012.

« Rester courageux » (« Brave »), Scott Gimple, Matt Negrete (scénario), Magnus Martens (réalisation), *The Walking Dead : World Beyond*, Scott M. Gimple et Matthew Negrete (création), AMC, S01E1, 2020.

« La Propagation » (« Can the Housemates Keep Angel Alive ? »), Charlie Brooker (scénario), Yann Demange (réalisation), *Dead Set*, Charlie Brooker (création), E4, S01E02, 2008.

« La Précieuse Cargaison » (« Currency »), Jennifer Derwingson (scénario), Abram Cox (réalisation), *Black Summer*, Karl Shaefer et John Hyams (création), Netflix, S02E06, 2021.

- « Doc refait l'histoire » (« Doc's Stoned History »), Collin Redmond, Michael Cassutt (scénario), Jared Briley (réalisation), *Z Nation*, Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, S05E07, 2018.
- « Le Docteur de la mort » (« Doctor of the Dead »), John Hyams, Karl Schaefer (scénario), John Hyams (réalisation), *Z Nation*, Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, S01E13, 2014.
- « Full Métal Zombie » (« Full Metal Zombie »), Eric Bernt (scénario), Michael Robison (réalisation), *Z Nation*, Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, S01E04, 2014.
- « Un doux foyer de zombies » (« Home Sweet Zombie »), Dan Merchant (scénario), Luis Prieto (réalisation), *Z Nation*, Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, S01E05, 2014.
- « Flux migratoire » (« Human Flow »), John Hyams (scénario et réalisation), *Black Summer*, Karl Shaefer et John Hyams (création), Netflix, S01E01, 2019.
- « Laissez le reste » (« Leave What You Don't »), Ashley Cardiff et Nick Bernadone (scénario), Daisy von Scherler Mayer (réalisation), *Fear The Walking Dead*, Robert Kirkman et Dave Erickson (création), AMC, S05E13, 2019.
- « L'Expédition » (« Live Feed »), Charlie Brooker (scénario), Yann Demange (réalisation), *Dead Set*, Charlie Brooker (création), E4, S01E03, 2008.
- « La Fête à Philadelphie » (« Philly Feast »), Eric Wallace, Karl Schaefer (scénario), Luis Prieto (réalisation), *Z Nation*, Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, S01E03, 2014.
- « Résurrection Z » (« Resurrection Z »), Craig Engler (scénario), John Hyams (réalisation), *Z Nation*, Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, S01E06, 2014.
- « L'État de siège » (« Running »), Charlie Brooker (scénario), Yann Demange (réalisation), *Dead Set*, Charlie Brooker (création), E4, S01E04, 2008.
- « Froid dans le dos » (« The Cold »), John Hyams (scénario et réalisation), *Black Summer*, Karl Shaefer et John Hyams (création), Netflix, S02E01, 2021.
- « Le Collectionneur » (« The Collector »), Michael Cassutt (scénario), Alexander Yellen (réalisation), *Z Nation*, Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, S02E08, 2015.
- « La distance » (« The Distance »), Seth Hoffman (scénario), Larysa Kondracki (réalisation), *The Walking Dead*, Frank Darabont, Robert Kirkman (création), AMC, S05E11, 2015.
- « L'Avion » (« The Plane »), Karl Schaefer (scénario), Abram Cox (réalisation), *Black Summer*, Karl Shaefer et John Hyams (création), Netflix, S02E08, 2021.
- Black Summer (Black Summer)*, Karl Shaefer et John Hyams (création), Netflix, 2019-en cours.
- Boyle Danny, *28 jours plus tard (28 Days Later)*, Royaume-Uni, British Film Council/DNA Films, 2002.
- Dead Set (Dead Set)*, Charlie Brooker (création), E4, 2008.
- Fear The Walking Dead (Fear The Walking Dead)*, Robert Kirkman et Dave Erickson (création), AMC, 2015-en cours.
- Fleischer Ruben, *Bienvenue à Zombieland (Zombieland)*, États-Unis, Columbia Pictures/Relativity Media/Pariah, 2009.
- Halperin Victor, *Les Morts-vivants (White Zombie)*, États-Unis, Halperin Production, 1933.
- Romero George A., *Zombie, le crépuscule des morts-vivants (Dawn of the Dead)*, États-Unis/Italie, Laurel Group, 1978.
- Romero George A., *Chronique des morts-vivants (Diary of the Dead)*, États-Unis, Artfire Films/Romero-Grunwald Productions, 2008.

Romero George A., *La Nuit des morts-vivants (Night of the Living Dead)*, Laurel Productions/Image ten, 1968.

The Walking Dead (The Walking Dead), Frank Darabont, Robert Kirkman (création), AMC, 2010-en cours.

The Walking Dead : World Beyond (The Walking Dead : World Beyond), Scott M. Gimple et Matthew Negrete (création), AMC, 2020-en cours.

Tourneur Jacques, *Vaudou (I Walked with a Zombie)*, États-Unis, RKO Radio Pictures, 1943.

Wright Edgar, *Shaun of the Dead (Shaun of the Dead)*, Royaume-Uni/France, Studiocanal/Working Title Films/WT2 Productions/Big Talk Productions/Inside Track 2/FilmFour/De Wolfe Music, 2004.

Z Nation (Z Nation), Karl Shaefer, Craig Engler (création), Syfy, 2014-2018.

Zomboat ! (Zomboat !), William Hartley et Adam Miller (création), ITV Hub, 2019-en cours.

Références

Adejobi Alicia, « The Walking Dead : Creator Frank Darabont accuses AMC of budget cuts and unfair treatment in lawsuit », *International Business Times* [en ligne], 7 janvier 2016 [consulté le 05 mai 2021], URL : <https://www.ibtimes.co.uk/walking-dead-creator-frank-darabont-accuses-amc-budget-cuts-unfair-treatment-lawsuit-1536568/>

Ahl Nils et Fau Benjamin, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris : Philippe Rey, 2016.

Anders Günther, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique (1981)*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris : Le Serpent à Plumes, 2006.

Angelier François, « À leur corps défendant... », in Thoret Jean-Baptiste (éd.), *Politique des zombies. L'Amérique selon George A. Romero*, Paris : Ellipses, coll. « Les grands mythes du cinéma », 2007.

Barthes Séverine, « La série télévisée est-elle une forme médiatique homochrone ou hétérochrone ? Du statut des intervalles sériels », Colloque *Intervalles sériels*, Université de Montréal, avril 2019 [consulté le 15 juin 2021], URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02097184>

Basset Karine et Baussant Michèle, « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles* [en ligne], n° 22, 2018 [consulté le 08 mai 2021], URL : [http://journals.openedition.org.doc-elec.univ-lemans.fr/cm/3023](http://journals.openedition.org/doc-elec.univ-lemans.fr/cm/3023)

Bergeron Patrick, « Voyage au bout de la nuit des morts-vivants. La figure du survivant dans la fiction d'apocalypse zombie », in Archibald Samuel, Dominguez Leiva et Antonio Perron Bernard (éds.), *Poétique du zombie*, Revue *Otrante* n° 33-34, hiver 2013, p. 107-127.

Botting Fred, « Zombie death drive : Between gothic and science fiction », in Wasson Sarah et Alder Emily (éds.), *Gothic Science Fiction 1980-2010*, 2011, p. 36-54.

Brooker, Charlie, *Charlie Brooker's Screenwipe*, serie 5 episode 1, BBC Four, 18 novembre 2008. URL : https://www.youtube.com/watch?v=M7IM5_zSR7s

Chevanelle-Couture Aurélie, « *The Walking Dead* et le présentisme zombifié. Autopsie d'une crise du temps », in Allard Jérôme-Olivier, Lambert-Perreault Marie-Christine et Harel Simon (éds.), *La mort intranquille : autopsie du zombie*, Laval : Presses Universitaires de Laval, 2019, p. 45-61.

Cornillon Claire, « La forme semi-feuilletonnante formulaire : l'exemple d'Ally McBeal » *TV/Séries* [en ligne] n° 15, 2019 [consulté le 10 avril 2021]. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3400>

Cornillon Claire, « Le statut de l'ellipse dans quelques séries semi-feuilletonnantes formulaires », *Sens Public* [en ligne], 15 mars 2021 [consulté le 15 juin 2021], URL : <http://sens-public.org/articles/1467>

Coulombe Maxime, *Petite philosophie zombie*, Paris : PUF, 2012.

Dominguez Leiva Antonio, « Le zombie, héros culturel de l'ère néobaroque », in Perron Bernard, Dominguez Leiva Antonio et Archibald Samuel (éds.), *Z pour Zombies*, Presses de l'Université de Montréal, 2015, p. 57-72.

Dominguez Leiva Antonio, *Invasion Zombie*, Auxonne : Le Murmure, 2013.

Esquenazi Jean-Pierre, « Machines sérielles et montages du temps », *Télévision*, n° 7, 2016, p. 145-162.

Esquenazi Jean-Pierre, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin, 2010.

Favard Florent, La promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2015.

Giddings Robert et Selby Keith, *The Classic Serial on Television and Radio*, New York : Palgrave, 2001.

Hartog François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Le Seuil, 2013.

Jablonski Simon, « Charlie Brooker talks to us about Dead Set », *Den of Geek* [en ligne], 13 octobre 2008 [consulté le 5 mai 2021], URL : <https://www.denofgeek.com/tv/charlie-brooker-talks-to-us-about-dead-set/>

Jenner Marieke, *Netflix and the Re-invention of Television*, Londres : Palgrave Macmillan, 2018.

Katz Brandon, « By The Numbers : "The Walking Dead" Vs. "Fear The Walking Dead" », *Forbes* [en ligne], 7 septembre 2016 [consulté le 05 mai 2021], URL : <https://www.forbes.com/sites/brandonkatz/2016/09/07/by-the-numbers-the-walking-dead-vs-fear-the-walking-dead/?sh=51f9ecbd2a5f>

Kiang Jessica, « Karlovy Vary Interview : George Romero Talks Modern Zombies, Ripping Off Orson Welles, And More », *IndieWire* [en ligne], 15 juillet 2015 [consulté le 5 mai 2021], URL : <https://www.indiewire.com/2015/07/karlovy-vari-interview-george-romero-talks-modern-zombies-ripping-off-orson-welles-and-more-262008/>

Laugier Sandra, *Nos vies en séries*, Paris : Flammarion, coll. « Climats », 2019.

Lee Jess, « Fear the Walking Dead bosses explain reasons behind season 6's anthology format », *Digital Spy* [en ligne], 10 octobre 2020 [consulté le 05 mai 2021], URL : <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a34322203/fear-the-walking-dead-season-6-anthology/>

Levert Valérie, « *The Walking Dead*, le héros-type américain et la propagande face aux zombies », in Bauer Sylvie, Machinal Hélène et Mellier Denis (éds.), *Poétique du zombie*, Revue *Otrante* n° 33-34, hiver 2013, p. 151-168.

Marie Arnaud, Christel Benoît et Magne Pierre, *The Walking Dead. Guide de survie conceptuel*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2016.

Owen Rob, « “Z Nation” aims to be TV’s next big zombie thing », *The Seattle Times* [en ligne], 8 septembre 2014 [consulté le 05 mai 2021], URL : <https://www.seattletimes.com/entertainment/tv/lquo-z-nation-aims-to-be-tvrsquo-next-big-zombie-thing/>

ProductionHUB, « Netflix Original Black Summer Is Not Your Typical Zombie Series. An exclusive interview with the team behind the Netflix series », *ProductionHUB* [en ligne], 21 août 2019 [consulté le 5 mai 2021], URL : <https://www.productionhub.com/blog/post/netflix-original-black-summer-is-not-your-typical-zombie-series>

NOTES

1. Ce n’est pas le cas, par exemple, de la série britannique *In The Flesh* (BBC, 2013-2014) qui raconte la difficile réintégration des zombies dans la société, ni de *iZombie* (The CW, 2015-2019), série policière dont l’héroïne est une jeune médecin légiste zombifiée.
2. *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead* (1978), *Le Jour des morts-vivants* (*Day of the Dead*) (1985), *Le Territoire des morts* (*Land of the Dead*) (2004), *Chronique des morts-vivants* (*Diary of the Dead*) (2008) et *Le Vestige des morts-vivants* (*Survival of the Dead*) (2009).
3. « Ce n’est plus une démocratie », qui devient ensuite « Ce n’est pas une putain de démocratie » (cf. infra). NdT.
4. Il faut noter que la série britannique *Zomboat!* (ITV Hub, 2019), composée à l’heure actuelle d’une seule saison de 6 épisodes de 20 minutes, repose également sur une saturation de ces références à l’architexte zombie. Centrée sur le périple de quatre survivants tentant de rejoindre Londres depuis Birmingham à bord d’une péniche, elle repose, comme pour *Z Nation*, sur une tonalité parodique et une forme semi-feuilletonnante formulaire ; chaque épisode est centré sur une sortie à terre (pour se ravitailler ou chercher quelqu’un) et se termine par un retour au bateau et une reprise du voyage.

RÉSUMÉS

Le présent article s’interroge sur les liens entre forme sérielle et contenu critique dans des séries mettant en scène une apocalypse zombie. Il se propose d’analyser la série américaine *The Walking Dead* (AMC, 2010-auj.), issu de la bande dessinée éponyme, ainsi que ses deux *spin-off* (*Fear The Walking Dead*, AMC, 2015-2021 et *The Walking Dead : World Beyond*, AMC, 2020), mais aussi *Z Nation* (Syfy, 2014-2018) et son *spin-off* *Black Summer* (Netflix, 2019-2021), et la minisérie britannique *Dead Set* (E4, 2008).

Si George Romero a fait entrer les zombies dans l’ère moderne, c’est parce qu’il leur a donné une dimension profondément politique, reflétant les zones de fragilité de la civilisation occidentale contemporaine. Mais qu’en est-il dans les séries télévisées ? Si elles traitent du même thème – la survie d’un groupe dans un monde soudain envahi par les morts-vivants –, elles ne tiennent pas pour autant le même discours.

L’article vise ainsi à mettre en lumière la manière dont le contexte de production et de diffusion, et conséquemment la forme et la durée de ces séries télévisées, informent substantiellement leur contenu critique : après avoir analysé les aspects formels de ces objets télévisuels, il s’agira de

définir l'image du « temps de la fin » qu'ils constituent, en se penchant sur la représentation des morts-vivants ou des survivants qui leur font face.

This article examines the links between serial form and critical content in series featuring a zombie apocalypse. It proposes to analyze the American series *The Walking Dead* (AMC, 2010-auj.), based on the eponymous comic book, as well as its two spin-offs (*Fear The Walking Dead*, AMC, 2015-2021 and *The Walking Dead : World Beyond*, AMC, 2020), but also *Z Nation* (Syfy, 2014-2018) and its spin-off *Black Summer* (Netflix, 2019-2021), and the British miniseries *Dead Set* (E4, 2008).

If George Romero brought zombies into the modern era, it is because he gave them a deeply political dimension, reflecting the fragile areas of contemporary Western civilization. But what about television series ? If they deal with the same theme - the survival of a group in a world suddenly invaded by the undead -, they do not hold the same discourse.

The article thus aims to shed light on the way in which the context of production and broadcasting, and consequently the form and duration of these television series, substantially inform their critical content : after having analyzed the formal aspects of these television objects, it will be a question of defining the image of the « time of the end » that they constitute, by looking at the representation of the undead or of the survivors who face them.

INDEX

Keywords : zombie, TV series, Romero (George Andrew), contemporary, politics, apocalypse, time

Mots-clés : zombie, séries télévisées, Romero (George Andrew), contemporain, politique, apocalypse, temps

AUTEUR

CLÉMENTINE HOUGUE

Clémentine Hougue est docteure en Littératures comparées (CERC, EA 172, Paris 3-Sorbonne Nouvelle) et chercheuse associée au 3L.AM (EA 4335, Le Mans Université). Co-responsable de l'axe « Histoire et Imaginaire » à l'ANR « Aiôn - Socio-anthropologie de l'imaginaire du temps » (ANR-19-CE27-0008), ses travaux portent sur les liens entre narration et représentations politiques dans la science-fiction, notamment postapocalyptique.

Clémentine Hougue holds a PhD in Comparative Literature (CERC, EA 172, Paris 3-Sorbonne Nouvelle) and is a 3L.AM Research Fellow (EA 4335, Le Mans Université). Co-leader of the « History and Imagination » axis of ANR program « Aiôn - Socio-anthropology of the imaginary of time » (ANR-19-CE27-0008), her work focuses on the links between narrative and political representations in science fiction, particularly post-apocalyptic science fiction.