



Des zombies au Covid-19, l'interminable apocalypse

Manouk Borzakian

► To cite this version:

Manouk Borzakian. Des zombies au Covid-19, l'interminable apocalypse. La Pandémie en science-fiction, pp.119-136, 2021, 978-2-322-38841-7. <hal-03898158>

HAL Id: hal-03898158

<https://hal.science/hal-03898158v1>

Submitted on 14 Dec 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.



HAL Authorization

Des zombies au Covid-19, l'interminable apocalypse

Manouk Borzakian, géographe

Introduction : Un air de déjà-vu

Un puma s'aventurant dans les rues de Santiago du Chili, des biches occupant la chaussée dans la ville japonaise de Nara, des cerfs investissant l'espace public dans l'Essex, des oiseaux de mer et des poissons barbotant dans les eaux claires des canaux de Venise : durant le confinement imposé par plusieurs États au printemps 2020, la presse a relayé d'innombrables anecdotes et photographies d'animaux se promenant dans des espaces désertés par les humains. Nous nous sommes – brièvement – habitués à ce que la faune sauvage se risque, en plein jour, dans nos villes, en contradiction avec nos représentations de l'espace parmi les plus fondamentales.

Aux yeux des amateurs de cinéma postapocalyptique¹, de telles images, générées par la pandémie de Covid-19, revêtaient une étonnante familiarité. En 1985, dans la scène introductive du *Jour des morts-vivants*, de George A. Romero, un alligator se prélassait au pied d'un immeuble en Floride. Dans *L'Armée des douze singes*, de Terry Gilliam (1995), Bruce Willis croise dans Philadelphie un ours, puis un lion. Dans *Je suis une légende*, de Francis Lawrence (2007), une lionne surgit dans Manhattan pour disputer à Will Smith le cerf qu'il tenait dans la lunette de son fusil. En 2016, enfin, Colm McCarthy met en scène, dans *The Last Girl : Celle qui a tous les dons*, des plantes invasives perçant et recouvrant le ciment londonien. On peut multiplier

¹ Dans la suite de cette contribution, j'utilise le terme cinéma par confort linguistique, pour désigner les productions audiovisuelles, y compris donc les séries télévisées.

les exemples plus ou moins spectaculaires de la manière dont, dans le cinéma postapocalyptique en général et les films de zombies en particulier, la végétation et la faune sauvage colonisent les espaces minéralisés.

Cet air de déjà-vu soulève plusieurs questions. Il interroge, premièrement, les liens entre fiction et réalité, en particulier la capacité de la première à « prévoir » la seconde. Selon l'adage, il semble que, dans le cas de la pandémie de coronavirus, la réalité ait rattrapé la (science-)fiction ou, symétriquement, que la fiction postapocalyptique ait en partie anticipé la crise actuelle. Deuxièmement, la situation incite à reprendre, pour les compléter ou les modifier, les interprétations les plus courantes du cinéma et de la littérature postapocalyptiques, en lien avec ce que nous vivons. Quels sont les points communs, les variations, les ruptures ? Troisièmement, la fiction peut être porteuse d'éléments facilitant la compréhension de la période que nous traversons, de clés de lecture sociales et politiques.

Dans cette contribution, je me propose d'explorer ces trois pistes à la lumière d'un travail antérieur sur les films de zombies². Je pars pour cela du principe que les invasions zombies relèvent, structurellement, d'une forme de pandémie : c'est explicite pour une génération de films commençant avec *28 Jours plus tard* (Danny Boyle, 2002) et dont le roman de Richard Matheson, *Je suis une légende* (1954) et le film de George A. Romero *La Nuit des fous vivants* (1973) sont des précurseurs ; c'est à peine moins évident pour la série de films inaugurée en 1968 par *La Nuit des morts-vivants* (toujours de Romero), dans lesquels les zombies sont des morts revenus à la vie et non les porteurs d'une maladie contagieuse, mais dont la structure narrative et les enjeux sont similaires.

Il faut souligner cet adjectif : *structurellement*. Une vaste littérature a cherché à interpréter la figure du zombie. Entre autres, on a pu voir dans le zombie cannibale et sans conscience une métaphore de l'individu consommateur aliéné, un retour du refoulé des fondements la prospérité occidentale ou encore une angoisse liée à la mauvaise conscience raciste de l'Occident (néo-)colonial³. Ces lectures stimulantes tendent à reléguer au second plan un autre aspect, crucial, des films de zombies : ceux-ci mettent moins en scène les zombies eux-

² Manouk Borzakian, 2014, « Géographie morte-vivante. Les espaces indéterminés des zombies », *Annales de géographie* n°695-696, p. 687-705 ; Manouk Borzakian, 2019, *Géographie zombie, les ruines du capitalisme*, Playlist Society.

³ Pour quelques exemples, voir notamment Jean-Baptiste Thoret (dir.), 2015[2007], *Politique des zombies*, Ellipses.

mêmes que les groupes de personnages qui leur font face et tentent d'organiser leur survie. C'est ici que les points communs avec la pandémie de Covid-19 deviennent clairs : si les films de zombies nous parlent de nous, c'est parce qu'ils mettent en scène les sociétés occidentales – et, au-delà, celles ayant fait le choix de l'économie de marché – face à une crise venant saper leurs fondements. Qu'on les associe aux migrations de masse, aux maladies contagieuses ou au dérèglement climatique change peu de choses de ce point de vue. Ma démarche consiste moins à identifier des liens entre les zombies et un virus contagieux qu'entre les stratégies élaborées par les populations concernées : c'est dans ces similitudes structurelles que se trouvent, à mon sens, des pistes de réflexion porteuses.

L'hypothèse générale guidant ma relecture de l'imaginaire zombie à la lumière de la pandémie de Covid-19 est double. Si l'on admet que la résurgence de la « nature » dans les espaces urbanisés est un point commun parmi d'autres entre la réalité pandémique et la fiction postapocalyptique, alors on peut affirmer que, en un sens, les sociétés occidentales étaient « préparées » à cette situation. Dès lors, première hypothèse, le virus est un avatar d'angoisses diffuses circulant dans l'inconscient occidental depuis quelques décennies. Seconde hypothèse, les réactions face à la pandémie sont la reproduction de réflexes déjà ancrés dans les imaginaires collectifs.

Pour explorer cette double hypothèse, ma contribution se divisera en trois parties. Je commencerai par examiner dans quelle mesure on retrouve, dans la situation pandémique, le « déficit de lieu » que j'ai identifié dans le cinéma zombie, en cela représentatif de la « postmodernité ». Puis je montrerai les similitudes entre les réactions des personnages affrontant une invasion zombie et celles de nos sociétés face à la pandémie de Covid-19, en particulier la tendance à recréer des lieux clos pour satisfaire un « désir d'ici ». Cela me mènera à interroger la dimension politique de ces réactions, en lien avec la notion de « post-politique ». Enfin, je tenterai en conclusion de montrer en quoi ces trois points alimentent une réflexion plus générale sur les liens entre réalité et fiction en sciences humaines et sociales.

Postmodernité et espace liquide

Les zombies, comme la pandémie de Covid-19, bouleversent l'ordre géographique et donc notre rapport individuel et collectif au monde. Ils

marquent l'avènement d'un monde où les repères sociaux et spatiaux viennent à manquer, instaurant un climat d'incertitude permanente. En somme, ils mènent à leur terme les descriptions de la « postmodernité » ou de la « modernité liquide » proposées dans les années 1980 et 1990.

L'ordonnement spatial du monde

Dans un ouvrage de 1952⁴, passé inaperçu à l'époque mais redécouvert depuis, le géographe Éric Dardel s'inspire de la phénoménologie pour poser les bases d'une géographie « humaniste ». Il y définit la « géographicité » de l'humain, c'est-à-dire les modalités de sa relation à l'espace, comme un « mode de son existence » : l'espace terrestre, parce qu'il s'offre à l'être humain comme une « expérience primitive » faite de résistances et de contraintes, mais aussi d'attractions et d'opportunités, constitue un fondement de l'existence, de l'être au monde de l'humanité. Face à l'expérience fondatrice de l'espace, avec ses irrégularités et son opacité, une réaction primitive de l'espèce humaine est de qualifier l'espace, de l'interpréter : elle le mesure, le découpe, en nomme différentes parties, lui donne du sens et, *in fine*, l'aménage.

L'anthropologie a elle aussi souligné que l'un des actes fondateurs de toute vie sociale consistait à doter l'espace de points de repères. Mircea Eliade et Roger Caillois, dans leurs travaux sur le sacré⁵, rappellent comment les sociétés donnent du sens à ce qui les entoure en y identifiant des manifestations du sacré, permettant l'établissement de points de référence à partir desquels orienter, mesurer et organiser l'espace. Marc Augé parle, à propos de tels processus, d'un travail de « symbolisation » de l'espace permettant de rendre celui-ci « lisible », dans le cadre plus large d'une « *mise en ordre du monde* ». Sur la base de cette mise en ordre, qui apparaît aux membres du groupe comme un *a priori*, peut se construire une expérience commune du monde.⁶

On le devine avec ce qui précède, au-delà de l'universalité de ce travail de mise en ordre spatiale, les modalités de découpage, de symbolisation et, plus largement, d'appropriation de l'espace varient selon les époques et les contextes socioculturels. Chaque culture – au sens d'un groupe partageant un ensemble de savoir-faire, de

⁴ Éric Dardel, 1990[1952], *L'Homme et la Terre*, Éditions du CTHS.

⁵ Roger Caillois, 1950[1939], *L'Homme et le sacré*, Gallimard ; Mircea Eliade, 1987[1939], *Le Sacré et le Profane*, Gallimard.

⁶ Marc Augé, 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier.

connaissances, d'habitudes et d'idées intériorisées par les individus durant le processus de socialisation – interagit avec l'espace de manière propre. Dans des termes phénoménologiques⁷, le « milieu » permet de désigner cette relation particulière qu'entretient une société avec l'espace, et le sens de cette relation est irréductible aux autres sociétés : individuellement et collectivement, nous percevons dans l'espace qui nous entoure des éléments à la fois objectifs (du domaine de la sensation) et subjectifs (du domaine de la signification) dépendant de notre bagage culturel. Phénomène complémentaire, l'espace, en tant qu'il est symbolisé, sert de support au travail de construction identitaire des groupes et des individus : il participe de l'idée que se fait un groupe de son rapport au territoire, au temps et aux autres collectivités humaines⁸.

Le géographe britannique Tim Cresswell⁹ adopte ce point de départ théorique d'une expérience humaine du monde par le biais de l'espace et, plus spécifiquement, d'un rapport de co-construction entre espace et société. Il ajoute, dans une perspective plus sociologique, que l'espace participe, au sein d'une société, à situer les individus et les groupes dans une structure sociale : les divisions de classe, de race et de genre – et l'idéologie qui les justifie – se manifestent notamment par des attentes quant à des comportements dans l'espace. Les lieux, leur signification et ce qu'il est convenable – ou simplement possible – ou non d'y faire selon qui l'on est, tout cela relève d'un ordre social naturalisé, intériorisé par les membres du groupe. Les normes sociospatiales déterminent ainsi ce qui est « à sa place » (*in place*) ou non (*out of place*). Si le travail de Cresswell possède une indiscutable portée critique, en particulier quand il étudie les pratiques de transgression de l'ordre sociospatial, il souligne également combien cet ordre est une condition de l'action dans un monde structuré et signifiant.

Le désordre spatial

⁷ Sur la notion de « milieu », je m'appuie pour ce qui suit sur Augustin Berque, 2000, *Médiance, de milieu en paysages*, Belin.

⁸ Marc Augé, 1992, *Non-Lieux*, Seuil. Pour ne pas surcharger le propos, je laisse de côté la question, pourtant cruciale, des dangers d'une définition essentialiste de la culture comme réalité homogène. Il n'existe pas de cultures au sens de totalités fermées, au sein desquels évolueraient des individus « moyens », mais au sens de réalités en mouvement permanent et soumises à des rapports de force fluctuants.

⁹ Tim Cresswell, 1996, *In Place/Out of Place. Geography, Ideology and Transgression*, University of Minnesota Press.

En somme, le travail d'appropriation matérielle et symbolique de l'espace constitue le fondement de toute action individuelle et collective dans un monde porteur de sens. L'agencement relativement stable des lieux, des objets et des personnes, ainsi que les significations qu'on lui associe, pour critiquables qu'ils puissent être, nous permettent d'évoluer dans le monde, d'agir et d'interagir. Or, c'est précisément cet ordre symbolique que met en péril l'irruption des zombies ou du coronavirus.

Il ne s'agit certes pas d'un phénomène inédit. Déjà à l'époque médiévale, par exemple, les grandes épidémies venaient bousculer les routines individuelles et collectives en déstructurant les composantes de l'environnement familial¹⁰. Mais l'intérêt ici est de se demander dans quelle mesure, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'instabilité des repères spatiaux structurant les sociétés occidentales relève non d'événements isolés mais d'un phénomène structurel. Les années 1970 et 1980 ont été marquées par deux chocs pétroliers, le retour en grâce des théories néolibérales, l'essoufflement du modèle de production fordiste et la contre-révolution conservatrice illustrée notamment par l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher et Ronald Reagan. S'est ainsi ouverte une période marquée par l'incertitude, phénomène renforcé par l'effondrement de l'Union soviétique – et donc d'un ordre mondial fondé sur un affrontement binaire entre Est et Ouest – et le développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Pour désigner ces profondes transformations traversant les sociétés occidentales de la fin du XX^e siècle, plusieurs termes ont émergé au sein de la théorie sociale, souvent proches dans leur signification. Ainsi de la notion de « postmodernité », qui désigne pour Fredric Jameson¹¹ une époque succédant à la modernité, marquée par le règne de l'hétérogène, du fragmentaire et du multiple et, d'un point de vue spécifiquement spatial, par la difficulté toujours plus grande pour les individus de se situer au sein d'un réseau global décentré. Au-delà des querelles théoriques, les termes « surmodernité »¹² et « modernité liquide »¹³ rendent compte de phénomènes similaires : accélération de l'histoire, rétrécissement de l'espace, nécessité pour les individus de s'adapter

¹⁰ Jean Delumeau, 1978, *La Peur en Occident*, Fayard.

¹¹ Fredric Jameson, 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso.

¹² Marc Augé, 1992, *Non-Lieux*, Seuil.

¹³ Zygmunt Bauman, 2000, *Liquid Modernity*, Polity Press.

continuellement à une réalité mouvante, responsable d'une précarité et d'une insécurité permanentes, etc.

À ce diagnostic, qui s'est enrichi et précisé durant près d'un demi-siècle, sont venus s'ajouter des éléments nouveaux dans les années 2000. D'une part, les attaques du 11 septembre 2001 ont – encore – perturbé l'ordre géopolitique mondial, révélant la vulnérabilité des puissances occidentales face à une menace diffuse à l'origine mal identifiée¹⁴. Du point de vue occidental, le danger semble s'être rapproché du fait du rétrécissement de l'espace, réduisant à néant le sentiment de sécurité que pouvait conférer la distance¹⁵. D'autre part, le XXI^e siècle a débuté sous le signe des inquiétudes face au dérèglement climatique et, plus largement, de l'idée – omniprésente à défaut d'être consensuelle – que nous serions entrés dans l'Anthropocène, période géologique caractérisée par la capacité des activités humaines à modifier les grands équilibres écologiques planétaires¹⁶.

L'hypothèse générale que j'ai développée ailleurs est que les zombies ne se réduisent pas à la métaphore d'une menace spécifique mais rendent compte d'une angoisse diffuse, au cœur des sociétés contemporaines, liée à l'ensemble des transformations dont est porteuse la postmodernité telle que je viens de la résumer. Dans les films de zombies, les personnages affrontent une décomposition des repères géographiques et un brouillage des découpages sociaux et spatiaux, à propos desquels j'ai parlé de « déficit de lieux » et d'« espace liquide » : des lieux familiers ne remplissent plus leur fonction matérielle ou symbolique, l'environnement est globalement perçu comme hostile et pathogène et l'espace est soumis à des reconfigurations permanentes et imprévisibles – une idée poussée à son paroxysme dans *Dernier train pour Busan*, du sud-coréen Yeon Sang-ho (2016), dans lequel l'espace d'un train à grande vitesse subit des modifications incessantes, contraignant les protagonistes à s'adapter continuellement.

Écho spécifique aux inquiétudes écologiques agitant les sociétés occidentales depuis les années 1970, c'est le cycle naturel qui semble se dérégler dans *The Dead Don't Die*, de Jim Jarmush (2019) : les plantes

¹⁴ Voir par exemple Timothy W. Luke, 2003, « Postmodern Geopolitics: The Case of the 9.11 Terrorist Attacks », in John A. Agnew, Katharyne Mitchell, Gerard Toal (dir.), *A Companion to Political Geography*, Blackwell, p. 219-235.

¹⁵ Rachel Pain, Susan J. Smith (dir.), 2008, *Fear: Critical Geopolitics and Everyday Life*, Ashgate.

¹⁶ Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, 2013, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Seuil.

ne sont plus à leur place, ni au bon moment. Colm McCarthy va encore plus loin dans *The Last Girl : Celle qui a tous les dons* (2016), imaginant l'émergence d'une espèce hybride, humaine et végétale, menaçant de supplanter l'Homo sapiens : foin de la frontière la plus fondamentale héritée de la modernité, entre nature et culture.

Le virus apparu à la fin de l'année 2019 génère le même genre d'instabilité et d'incertitude généralisées : il est invisible, aux origines et aux conséquences mal connues – les unes et les autres générant fantasmes et discours contradictoires, y compris de la part des autorités scientifiques – et susceptible de muter, et il se joue des frontières matérielles et symboliques. Le Covid-19 s'est érigé en une menace diffuse, capable de s'immiscer jusque dans nos corps et de mettre en péril notre intégrité physique, à la manière d'une morsure zombie fragilisant notre être et questionnant ce qui fait notre humanité. Sans compter le degré supplémentaire d'incertitude lié à la fiabilité limitée des tests de dépistage et à l'existence de porteurs sains et de « super-propagateurs » – rappelant les deux enfants de *28 Semaines plus tard*, de Juan Carlos Fresnadillo (2007).

En somme, alors que *Contagion*, réalisé en 2011 par Steven Soderbergh, annonçait, sur un mode quasi documentaire et avec une préscience remarquable, la pandémie de 2019-2020, les zombies ont plutôt dépeint, de manière métaphorique, une ambiance générale. Dans ce cadre, la pandémie n'est qu'un phénomène de plus, un élément supplémentaire venant renforcer une impression de liquéfaction de nos repères sociospatiaux. Elle pose par conséquent la même question : comment les sociétés réagissent-elles, quelles mesures mettent-elles en place pour à la fois contenir la menace et lui donner du sens ?

Le prix de l'enfermement

Confrontés à une incertitude spatiale chronique, individus et groupes tentent de remettre de l'ordre, c'est-à-dire de tracer des lignes de démarcation. Mais que vaut une telle stratégie et relève-t-elle d'une approche rationnelle de la situation ?

À l'abri du monde

Au lendemain des attaques du 11 septembre, le discours prononcé par George W. Bush visait principalement à tracer des lignes entre le Bien et le Mal, lignes si possible identifiables sur une carte et sur le terrain¹⁷. Le président nord-américain, confronté à une menace insaisissable et mal définie géographiquement, enjoint les pays du monde à clarifier leur *position* en s'engageant aux côtés des forces occidentales, en dehors d'un supposé « axe du mal » : il réclame l'avènement (le retour ?) d'un monde binaire, avec un dedans et un dehors, un « nous » et un « eux ». De même, lorsqu'Emmanuel Macron, au printemps 2020, parle de « guerre » à propos de la pandémie de coronavirus, il ne s'agit pas seulement pour lui de jouer la carte politique d'une « union sacrée », appelant la nation à se rassembler derrière un leader se mettant en scène en chef militaire. Cela lui permet aussi de tracer une ligne de front, au moins virtuelle, autrement dit une *limite* entre un ici et un là-bas, comme horizon d'action et outil d'ordonnement du monde.

De tels discours se sont accompagnés de mesures concrètes et des frontières matérielles ont surgi en vue d'endiguer la pandémie. Fin 2019, les autorités chinoises ont mis en quarantaine la ville de Wuhan, puis la province de Hubei, avec ses 60 millions d'habitants. Quelques mois plus tard, le gouvernement italien a isolé plusieurs villes lombardes. Puis plusieurs gouvernements européens ont accentué le contrôle de leurs frontières nationales, limitant ou interdisant la circulation des personnes.

Encore une fois, cette obsession des limites topographiques, permettant de séparer des territoires contigus à l'aide de dispositifs matériels – barricades, murs, cordons militaires ou autres –, occupe depuis longtemps une place omniprésente dans l'imaginaire géographique collectif et, plus spécifiquement, dans les films de zombies. Déjà dans *La Nuit des morts-vivants*, le héros Ben consacre toute son énergie à barricader la maison dans laquelle il a trouvé refuge, geste fondateur qu'on retrouvera dans la quasi-totalité de la filmographie zombie. Face aux hordes de morts-vivants ou d'infectés, on s'emmure. Ce peut être de manière artisanale, à l'aide d'objets du quotidien, comme les camions obstruant les entrées du centre commercial de *Zombie* (George A. Romero, 1978) et le papier capitonnant la maison du début du déjà cité *28 semaines plus tard* ; ou à une échelle industrielle, comme les douves et les grilles électrifiées cernant Pittsburgh dans *Le Territoire des morts* (George A. Romero,

¹⁷ Joanne P. Sharp, 2013, « Critical geopolitics », in Paul Cloke, Philip Crang, Mark Goodwin (dir.), *Introducing Human Geographies*, Routledge, p. 530-541.

2005), le mur entourant Jérusalem dans *World War Z* (Marc Forster, 2013) ou encore les barrières et les troupes militaires maintenant une paisible banlieue californienne en quarantaine dans la première saison de *Fear the Walking Dead* (Robert Kirkman et Dave Erickson, 2015).

Dans un monde instable et illisible, les protagonistes des films de zombies, comme Emmanuel Macron, ne construisent pas des barrières dans le seul but de se protéger. Les murs plus ou moins solides qu'ils dressent satisfont aussi – et peut-être surtout – un impérieux « désir d'ici », un besoin de reconstituer un « chez soi » avec des repères stables, un lieu clairement délimité et séparé d'un ailleurs menaçant et brouillé. De John, pilote d'hélicoptère du *Jour des morts-vivants* (George A. Romero, 1985), qui a décoré son repaire sous-terrain pour évoquer une île tropicale, à Mickey, personnage de *The Battery* (Jeremy Gardner, 2012) collectionnant les objets familiers glanés durant son périple à travers la Nouvelle Angleterre dans l'espoir de recréer un semblant de normalité, en passant par la routine à laquelle s'astreint le docteur Neville dans *Le Survivant* (Boris Sagal, 1971), le désir d'une forme de normalité, nourrie d'objets et de lieux familiers, anime les personnages confrontés à la crise zombie.

On retrouve même, dans *World War Z*, la rhétorique belliciste des dirigeants occidentaux face à la pandémie. Alors que le chaos règne sur l'essentiel du film, sa conclusion évoque une guerre bloc contre bloc entre l'humanité et les zombies. Faisant fi de l'ambiguïté traversant de nombreux films précédents, en particulier à propos du statut des zombies – sont-ils humains et jusqu'à quel point – le scénario du blockbuster réalisé par Marc Forster prend soin de rétablir une limite franche entre deux groupes homogènes, avec une ligne de front dont l'identification est présentée comme un soulagement par le narrateur et protagoniste principal.

L'illusion sécuritaire et ses effets pervers

Cette faim d'espaces circonscrits et de découpages clairs se retrouve dans la géopolitique mondiale du tournant du XXI^e siècle : depuis les années 1990, les États du monde ont construit le long de leurs frontières plusieurs milliers de kilomètres de barrières de toute sorte – murs, barbelés, douves, systèmes de détection de mouvements, patrouilles, etc.¹⁸ Ce mouvement de « cloisonnement du monde »

¹⁸ Voir notamment Stéphane Rosière, 2020, *Frontières de fer : Le cloisonnement du monde*, Syllepse.

découle d'évolutions géographiques et politiques sur le temps long. Entre les XVII^e et XIX^e siècles, émerge en Occident un « imaginaire étatique »¹⁹ : l'État westphalien, territoire juridiquement homogène et soumis à la souveraineté d'un pouvoir politique centralisé, devient l'objet incontournable de la pensée (géo)politique et le fondement de la pratique politique²⁰. Mais les transformations du monde à la fin du XX^e siècle – développement des transports et des télécommunications, approfondissement du libre-échange, augmentation en valeur absolue des migrations internationales – sont venues fragiliser les frontières stato-nationales. C'est dans ce contexte de remise en question de leur souveraineté que les États se barricadent, matériellement et symboliquement, afin de réaffirmer leur légitimité.

L'important ici n'est pas d'illustrer les passerelles entre les films de zombies et le contexte géopolitique mondial. Il s'agit plutôt de souligner les similitudes structurelles entre les usages des barrières dans l'un et l'autre contextes, comme dans celui de l'épidémie de Covid-19. Il faut notamment insister sur l'inefficacité manifeste des dispositifs de confinement. La quasi-totalité de la filmographie zombie l'affirme de manière univoque : les barrières ne servent à rien, au moins à long terme. S'il peut y avoir du sens à se barricader au début de la crise, le temps d'analyser la situation et d'élaborer des stratégies à long terme, les cloisons les plus sophistiquées sont condamnées, à terme à s'effondrer. Les séries *The Walking Dead* (Frank Darabont et Robert Kirkman, 2010-) et *Z Nation* (Karl Schaefer et Craig Engler, 2014-), entre autres exemples, sont structurées autour de la nécessité pour les protagonistes de trouver régulièrement un nouvel abri, après que le précédent a été envahi par les zombies.

La géographie du risque a analysé certaines raisons de cet échec récurrent des stratégies fondées sur l'érection de barrières. Dans le cas du delta du Pô²¹, par exemple, la construction de digues a modifié le niveau du fleuve, menant à la construction de digues plus hautes, etc. On gagne du temps, mais le fleuve est toujours là. Le même cercle vicieux affecte les murs frontaliers : au fur et à mesure de leur construction, les candidats à l'exil apprennent à les contourner, le plus

¹⁹ Bernard Debarbieux, 2015, *L'Espace de l'imaginaire. Essais et détours*, CNRS éditions.

²⁰ Wendy Brown, 2009, *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Les Prairies ordinaires. Sur la difficulté à penser l'espace politique selon d'autres logiques que le territoire, voir aussi John Agnew, 1994, « The territorial trap : the geographical assumptions of international relations theory », *Review of International Political Economy*, vol. 1, n°1, p. 53-80.

²¹ Antoine Le Blanc, 2002, « Le delta du Pô : un espace doublement instable », *Mappemonde*, n°67, p. 20-23.

souvent avec l'aide de passeurs dont l'imagination grandit proportionnellement à la hauteur et à la sophistication des obstacles à franchir.

À l'inefficacité s'ajoutent les problèmes spécifiques générés par les politiques de confinement : les murs créent leurs propres problèmes, indépendamment de ceux qu'ils sont censés combattre. Qu'on pense aux militaires de *28 jours plus tard*, enfermés depuis des semaines et gagnés par le désespoir : ils sont certes en sécurité derrière des barbelés et des détecteurs de mouvements, mais leur état de délitement psychologique montre les limites de leur stratégie, tout en rendant eux-mêmes au moins aussi dangereux que les zombies. Plus largement, les dispositifs d'enfermement créent des inquiétudes nouvelles : ils matérialisent la peur et en cela l'entretiennent et l'accentuent, tout en détournant l'attention d'autres problèmes²² ; de plus, ils génèrent leurs propres épisodes violents par le biais par exemple d'une répression disproportionnée, elle-même une conséquence de la logique de militarisation de l'espace et des rapports sociaux²³.

On retrouve, tant dans les films de zombies que dans la gestion de la pandémie de Covid-19 par les autorités, cette tendance à prendre des mesures à l'efficacité très incertaine mais permettant de satisfaire, du point de vue des gouvernements, d'autres exigences : montrer que l'on est actif face à la crise ou justifier le renforcement du contrôle de certaines populations, par exemple. En somme, il s'agit de faire respecter strictement ce qu'il reste d'ordre spatial.

Fin du monde, fin de la politique

Il reste à montrer en quoi un tel mode de gestion s'insère dans un contexte politique plus large, qui dépasse le contexte de crise. Peut-être même faudrait-il dire : un contexte politique nourrissant et se nourrissant de la crise pour se perpétuer. Je fais ici l'hypothèse que la

²² Cindy Katz, 2008, « Me and My Monkey: What's Hiding in the Security State », in Rachel Pain, Susan J. Smith (dir.), 2008, *Fear: Critical Geopolitics and Everyday Life*, Ashgate, p. 59-72.

²³ Sur la violence inhérente aux murs et à leur proximité immédiate (violence des passeurs, des milices privées, des forces de police, des populations locales enrôlées dans le « business » du passage, etc.), voir notamment Wendy Brown, 2009, *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Les Prairies ordinaires et Stéphane Rosière, 2020, *Frontières de fer : Le cloisonnement du monde*, Syllepse.

gestion de l'invasion zombie par les gouvernements et leurs avatars, tout comme celle de la pandémie, relève d'un travail de dépolitisation menant à ce que la philosophie politique contemporaine a nommé la post-politique.

Qu'est-ce que la post-politique ?

Les notions de « post-politique » et de « post-démocratie » émergent à la fin du XX^e siècle au sein de la philosophie et de la science politique. En 1995, le philosophe Jacques Rancière décrit le règne d'une activité politique réduite à un travail « *d'adaptation ponctuelle aux exigences du marché mondial* »²⁴. Dans les démocraties parlementaires occidentales, la politique au sens où elle a été pensée par la philosophie antique a cédé la place à un « système consensuel » caractéristique de la post-démocratie. Pour expliciter son propos, Rancière distingue la « politique » de la « police ». La première consiste à contester l'ordre dominant, à le bousculer, via l'émergence de groupes dont l'existence en tant que sujet politique n'est pas reconnue par cet ordre. Autrement dit, la politique « *déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu ; elle fait valoir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, (...) fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit* »²⁵. La police, au contraire, recouvre la gestion de l'ordre existant, présenté comme naturel, comme le seul possible. Elle consiste à gérer les affaires courantes en organisant « *la distribution des places et des fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution* »²⁶. En somme, la politique est ce qui, au nom du principe d'égalité, vient rompre l'ordre établi, « *inscrire du désordre dans l'ordre policier* »²⁷, contester les places et les fonctions attribuées aux individus et aux groupes.

La politique se présente donc comme l'antithèse du consensus, qui pourtant règne sur les démocraties parlementaires occidentales. Celles-ci prétendent en effet réaliser le « *bien commun par le gouvernement éclairé des élites appuyé sur la confiance des masses* », ce que Rancière nomme « post-démocratie »²⁸. Avec des variations de vocabulaire et des nuances dans le propos, mais des cheminements intellectuels très

²⁴ Jacques Rancière, 1995, *La Mésentente*, Galilée, p. 11.

²⁵ *Idem*, p. 53.

²⁶ *Idem*, p. 51.

²⁷ *Idem*, p. 62.

²⁸ *Idem*, p. 135

proches, on retrouve la dénonciation d'un ordre consensuel évacuant la politique chez d'autres auteurs et autrices, en particulier Chantal Mouffe, Alain Badiou et Slavoj Žižek.

Les géographes se sont saisis de ces notions pour montrer qu'il existait un espace de la police, obéissant à une logique géométrique, administré rationnellement et clairement cloisonné²⁹ – on retrouve l'idée de Cresswell, évoquée plus haut, d'un ordre social inextricablement spatial. Au contraire, la politique implique le surgissement, dans l'espace public, de paroles contestataires.

Il est facile de relier ces éléments théoriques tant aux fictions postapocalyptiques qu'à la pandémie de coronavirus. Dans les deux cas, la crise sert à verrouiller le débat politique, à exclure toute forme de discussion de fond au nom de l'imminence de la menace. Comme dans la post-démocratie décrite par Rancière, « *il y a peu à délibérer et les décisions s'imposent d'elles-mêmes* »³⁰.

Zombies, Covid-19 et politiques de la peur

Premier outil de ce travail de dépolitisation, la peur devient un principe de gouvernement : la survie du groupe devient l'unique horizon guidant les décisions collectives et permet de justifier les atteintes à la liberté individuelle – c'est par exemple la tyrannie régnant sur Pittsburgh dans *Le Territoire des morts*, la conclusion du discours de Rick Grimes à la fin de la deuxième saison de *The Walking Dead*, « *ce n'est plus une démocratie* », ou encore le règne despotique du Gouverneur dans la troisième saison de *The Walking Dead*. Au-delà des différences, le danger légitime des décisions rapides et définitives, dont les auteurs seront nécessairement des individus capables de se faire respecter, dotés d'une autorité naturelle – d'où, sans doute, l'omniprésence de la figure du policier ou du soldat dans la filmographie zombie.

Dès lors, face à une menace perçue comme hors du commun, les questionnements éthiques sont mis en sourdine : le détestable Harry, archétype du petit blanc raciste et misogyne dans *La Nuit des morts-vivants*, se réfugie derrière l'argument de la sécurité pour expliquer qu'il ne soit pas sorti de la cave pour venir en aide à Ben et Barbra,

²⁹ Mustafa Dikeç, 2005, « Space, politics, and the political », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 23, p. 171-188.

³⁰ Jacques Rancière, 1995, *La Méésentente*, Galilée, p. 11.

venus se réfugier dans la même maison que lui ; de même, Shane, dans les deux premières saisons de *The Walking Dead*, ne voit pas d'autre horizon que la préservation à court terme de lui-même et de ses proches, selon une vision du monde étroitement utilitariste. À cet égard, l'opposition entre Shane et Rick Grimes ne se joue qu'en surface et, dans les deux premières saisons de la série, le seul personnage apportant une véritable contradiction est Dale, qui interroge le sens qu'il y a à continuer de vivre si cela implique de renoncer à ce en quoi l'on croit et à ce qui fonde notre humanité.

Le point important ici n'est pas d'établir s'il est justifié ou non de poser la survie du maximum d'individus comme fondement des décisions – et sans doute notre intuition morale penche-t-elle en faveur de mesures évitant ou limitant au maximum les décès. Le problème est de savoir si cette survie devient la seule référence de l'action, autrement dit si, faute de discussion sur le monde dans lequel on souhaite vivre, sur le type de société auquel on aspire et donc sur ce qu'il faudrait changer dans l'ordre social actuel, le danger, zombies ou Covid-19, justifie un état d'urgence permanent et un renvoi de cette discussion à un futur sans cesse repoussé. L'apocalypse devient une toile de fond atemporelle et exclut de fait la politique³¹.

Un danger hors-sol

Pour que la peur joue ce rôle de dépolitisation, un deuxième outil la complète : la crise est présentée à la fois comme une réalité objective et extérieure à la société et comme un problème commun à toutes et tous, touchant les individus de manière uniforme et homogène. Les zombies et le Covid-19 sont deux exemples de phénomènes réifiés, socialement vides, résolument extérieurs à la réalité sociale et pouvant jouer le rôle d'ennemi commun – pouvant unifier contre lui la race humaine dans son ensemble, comme dans *World War Z*.

Quelques films de zombies mettent discrètement en avant l'impact différencié de la crise selon que l'on est riche ou pauvre, homme ou femme, blanc ou noir – l'assaut d'un immeuble habité par une population majoritairement noire et pauvre au début de *Zombie* (George A. Romero, 1978) en est un exemple. Quelques autres posent la

³¹ Un processus que l'on peut identifier dans le débat contemporain sur le dérèglement climatique : voir Erik Swyngedouw, 2010, « Apocalypse Forever? Post-political Populism and the Spectre of Climate Change », *Theory, Culture & Society*, vol. 27, n°2-3, p. 213-232.

question du statut du mort-vivant, être hybride encore rattaché à son humanité originelle – depuis Bub, zombie doué de volonté du *Journal des morts-vivants* (George A. Romero, 1985), d'autres personnages contaminés ont été porteurs d'ambiguïté, comme Murphy dans *Z Nation* ou, sur un ton parodique, Ed, à la fin de *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004).

Mais de manière générale, et au moins dans les actes, un consensus se dégage : la menace est extérieure et s'impose de manière monolithique, exigeant des mesures de police au sens de Rancière. C'est ce que signifie la phrase du Premier ministre français Jean Castex pour justifier les décisions de son gouvernement, lors d'une conférence de presse en octobre 2020 : « *Ce n'est pas l'État qui frappe, mais le virus.* » Érection de barricades, militarisation de l'espace public, couvre-feu et confinement sont des mesures techniques, présentées comme imposées par une situation objective, ne laissant pas de choix et encore moins de place au débat. Comme chez Rancière, « *il n'y a qu'une seule réalité qui ne nous laisse pas le choix de l'interpréter et nous demande seulement des réponses adaptées* »³².

Encore une fois, la question n'est pas de savoir s'il faut ou non se prémunir de tel ou tel danger ni dans quelle mesure et selon quelles modalités. Lorsque Rick et Shane s'opposent dans la deuxième saison de *The Walking Dead*, leurs divergences portent sur des décisions tactiques. Le débat démocratique, si l'on retient la définition forte de la politique donnée plus haut, ne se réduit pas à de telles négociations sur ce qu'il faut faire face à la réalité. Il doit porter sur la réalité elle-même, sur son interprétation à l'aune d'une réalité sociale qui lui préexiste de fait et de droit. La menace, quelle qu'elle soit, est toujours-déjà une réalité interne à la société, imbriquée dans les contradictions de celle-ci.

Conclusion : La réalité enlace la fiction

À la question initiale de savoir si les sociétés occidentales étaient préparées à la pandémie de Covid-19, il semble donc qu'on puisse répondre par l'affirmative. Cela ne signifie pas que leur réaction ait été « bonne », quels que soient les critères à l'aune desquels on la juge. Cela signifie que cette réaction était déjà inscrite dans les imaginaires collectifs et qu'elle n'a fait que reproduire des schémas de pensée et

³² Jacques Rancière, 2005, *La Haine de la démocratie*, La Fabrique, p. 85.

d'action connus : face au danger, la politique – au sens d'un lieu de contestation permanente de l'ordre social – a été évacuée d'autant plus facilement qu'elle avait déjà à peu près disparu du paysage mental des démocraties occidentales.

Est-ce à dire que la (science-)fiction avait prédit la réalité, en mettant en scène des groupes humains prêts à renoncer aux fondements de la démocratie au nom de leur survie ? Les scénaristes, réalisateurs et producteurs de films de zombies sont-ils doués de préscience ? Répondre à cette question revient à explorer celle de la nature du lien unissant réalité et fiction.

Un premier niveau d'analyse voit dans la fiction le reflet d'une société dans laquelle elle émerge. C'est d'autant plus vrai pour le cinéma, produit culturel obéissant à une logique industrielle et par conséquent pris dans la logique marchande et le besoin, au moins jusqu'à un certain point, de répondre aux attentes réelles ou supposées du public. Pour cette raison, la critique cinématographique marxienne, dans les années 1960, voit dans le cinéma un terrain d'étude de l'idéologie dominante, qui opère un travail de travestissement du réel qu'il s'agit de dénoncer³³.

Un deuxième niveau conteste la relation de hiérarchie entre fiction et réalité et voit entre elles une relation de co-construction. Le cinéma produit un « monde filmique »³⁴ en constante interaction avec le monde « réel », les deux se nourrissant selon une relation circulaire. De fait, les films produisent et véhiculent des stéréotypes de genre, de classe et de race et influencent les représentations et comportements du public³⁵.

Un troisième niveau, enfin, récuse la dichotomie entre réalité et représentation et son fondement essentialiste. Les tenants de cette approche invitent à dépasser l'opposition binaire entre le réel et la bobine³⁶ et à considérer les films comme un cadre parmi d'autres où se

³³ Tim Cresswell, Deborah Dixon (dir.), 2002, *Engaging Film. Geographics of Mobility and Identity*, Rowman & Littlefield Publishers.

³⁴ Anton Escher, 2006, « The Geography of Cinema: A Cinematic World », *Erdkunde*, vol. 60, n°4, p. 307-314.

³⁵ Jean-François Staszak, 2011, « La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de « Chinoises » dans le cinéma occidental », *Annales de géographie*, n°682, p. 577-603.

³⁶ Laura Sharp, Chris Lukinbeal, 2015, « Film Geography: A Review and Prospectus », in Susan P. Mains, Julie Cupples, Chris Lukinbeal (dir.), *Mediated Geographies and Geographies of Media*, Springer.

jouent les processus de construction et reconstruction permanente de la réalité sociale.

Il ne faut sans doute pas exagérer les oppositions entre ces trois grandes approches, qui relèvent autant de positionnements dans le champ de la recherche que d'incompatibilités théoriques décisives et insurmontables. Ce qui précède apporte toutefois de sérieux arguments aux tenants de la troisième approche, en montrant combien les débats qui se jouent à l'écran ne sont pas de simples reflets des secousses politiques contemporaines. Ils sont résolument partie prenante de la réalité sociale et des enjeux philosophiques et politiques qui la traversent.

Bibliographie

John Agnew, 1994, « The territorial trap: the geographical assumptions of international relations theory », *Review of International Political Economy*, vol. 1, n°1, p. 53-80.

Marc Augé, 1992, *Non-Lieux*, Seuil.

Marc Augé, 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier.

Zygmunt Bauman, 2000, *Liquid Modernity*, Polity Press.

Augustin Berque, 2000, *Médiance, de milieu en paysages*, Belin.

Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, 2013, *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Seuil.

Wendy Brown, 2009, *Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*, Les Prairies ordinaires.

Roger Caillois, 1950[1939], *L'Homme et le sacré*, Gallimard.

Tim Cresswell, 1996, *In Place/Out of Place. Geography, Ideology and Transgression*, University of Minnesota Press.

Tim Cresswell, Deborah Dixon (dir.), 2002, *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity*, Rowman & Littlefield Publishers.

Éric Dardel, 1990[1952], *L'Homme et la Terre*, Éditions du CTHS.

Bernard Debarbieux, 2015, *L'Espace de l'imaginaire. Essais et détours*, CNRS éditions.

Jean Delumeau, 1978, *La Peur en Occident*, Fayard.

- Mustafa Dikeç, 2005, « Space, politics, and the political », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 23, p. 171-188.
- Mircea Eliade, 1987[1939], *Le Sacré et le Profane*, Gallimard.
- Anton Escher, 2006, « The Geography of Cinema: A Cinematic World », *Erdkunde*, vol. 60, n°4, p. 307-314.
- Fredric Jameson, 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso.
- Cindy Katz, 2008, « Me and My Monkey: What's Hiding in the Security State », in Rachel Pain, Susan J. Smith (dir.), 2008, *Fear: Critical Geopolitics and Everyday Life*, Ashgate, p. 59-72.
- Antoine Le Blanc, 2002, « Le delta du Pô : un espace doublement instable », *Mappemonde*, n°67, p. 20-23.
- Timothy W. Luke, 2003, « Postmodern Geopolitics: The Case of the 9.11 Terrorist Attacks », in John Agnew, Katharyne Mitchell, Gerard Toal (dir.), *A Companion to Political Geography*, Blackwell, p. 219-235.
- Rachel Pain, Susan J. Smith (dir.), 2008, *Fear: Critical Geopolitics and Everyday Life*, Ashgate.
- Jacques Rancière, 1995, *La Méésentente*, Galilée.
- Jacques Rancière, 2005, *La Haine de la démocratie*, La Fabrique.
- Stéphane Rosière, 2020, *Frontières de fer : Le cloisonnement du monde*, Syllepse.
- Joanne P. Sharp, 2013, « Critical geopolitics », in Paul Cloke, Philip Crang, Mark Goodwin (dir.), *Introducing Human Geographies*, Routledge, p. 530-541.
- Laura Sharp, Chris Lukinbeal, 2015, « Film Geography: A Review and Prospectus », in Susan P. Mains, Julie Cupples, Chris Lukinbeal (dir.), *Mediated Geographies and Geographies of Media*, Springer.
- Jean-François Staszak, 2011, « La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de « Chinoises » dans le cinéma occidental », *Annales de géographie*, n°682, p. 577-603.
- Erik Swyngedouw, 2010, « Apocalypse Forever? Post-political Populism and the Spectre of Climate Change », *Theory, Culture & Society*, vol. 27, n°2-3, p. 213-232.