

Apocalypse zombie, horreur et expérience ordinaire

Hugo CLÉMOT

Introduction : les genres cinématographiques comme baromètres de l'âme

Pourquoi les œuvres apocalyptiques et post-apocalyptiques ont-elles succédé aux « films sceptiques^[1] » ou « films du soupçon^[2] » du tournant de l'an 2000 ? Dans son introduction à son livre *American Zombie Gothic* (Bishop, 2010, 26), William Kayle Bishop explique que l'on peut user des films de zombies comme on peut user de la littérature « gothique » selon Steven Bruhm, à savoir en tant que « baromètres des craintes qui contaminent une culture particulière à un moment historique particulier » (Bruhm, 2002, 260). En effet, le genre de l'« apocalypse zombie » tel que nous le connaissons aujourd'hui est véritablement apparu avec *Night of the Living Dead* (Romero, 1968) à une époque où les États-Unis traversaient une période de troubles sociaux et politiques, dans les années 1960 et 1970. Or, après avoir vécu une courte séquence historique

relativement pacifique et pleine d'espérance dans les années 1990 sous la présidence de Bill Clinton, période propice au doute et aux films sceptiques tant il semblait que ces apparences dussent bien cacher quelque chose, à l'instar des troubles relations du président et de sa stagiaire à la Maison-Blanche, le 11 septembre 2001, la guerre en Irak et des catastrophes naturelles comme l'ouragan Katrina ont fourni aux médias américains des images violentes et suscité des peurs puissantes de voir une conjonction de catastrophes provoquer bientôt la fin du monde. Après le 11 septembre et *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) les films de zombie seraient donc réapparus en même temps que les craintes d'embrasement apocalyptique induites par l'état du monde post-11 septembre. Mais cette explication pourrait être étendue à d'autres cultures contemporaines tant les années 2000 ont été, en France aussi, semble-t-il, des années de crise et de perte d'espoir. Une analyse pluridisciplinaire serait sûrement nécessaire pour y voir plus clair dans ce sombre tableau, mais il est certain que s'il est un phénomène incontestable de la première décennie du XXIe siècle, c'est bien celui de la massification de la diffusion en temps réel d'images apocalyptiques. Or, il se pourrait que l'esprit ne sorte pas indemne d'une telle exposition ou surexposition aux horreurs du monde. Pourtant, comme s'il ne nous suffisait pas de voir ces images constamment dans les médias, nous les recherchons dans les fictions audiovisuelles que nous choisissons de regarder. Plutôt que d'expliquer ce fait par un goût malsain et morbide, on peut proposer d'y voir la quête d'une manière de supporter cette surexposition médiatique à l'horreur. En effet, de même qu'Aristote reconnaissait aux images le pouvoir de nous instruire en nous permettant d'observer ce que nous ne pourrions

regarder sans danger ou dégoût en réalité, et aux fictions le pouvoir de nous donner une présentation plus philosophique des événements que l'histoire (Aristote, 1990), je ferai l'hypothèse que les films ou les séries télévisées apocalyptiques, comme les œuvres audiovisuelles qui relèvent de l'horreur épidémique, nous permettent de mieux comprendre nos craintes pour mieux nous préparer à affronter les tragédies que nous aurons malheureusement encore à vivre dans les temps à venir. Cependant, ce pouvoir prophylactique ne peut s'exercer qu'à condition d'échapper à « l'effet de choc » (Benjamin, 2000, 309) que ces images, même fictionnelles, peuvent avoir sur nous, qu'à condition, autrement dit, de parvenir à « retrouver l'usage de notre expérience dans le monde de la culture de masse » (Warshow, 1947, 18). Pour cela, je m'appuierai essentiellement, mais pas seulement, sur l'œuvre audiovisuelle post-apocalyptique la plus populaire du moment, à savoir la série télévisée de la chaîne AMC adaptée des comics de Robert Kirkman, Tony Moore et Charlie Adlard : *The Walking Dead* (2010-).

I. L'horreur ordinaire : le prégénérique du pilote de *The Walking Dead*

À l'instar de la séquence prégénérique de son pilote, la série joue sur l'alternance de la surprise et du suspense pour retenir notre attention et nous donner envie de continuer à regarder la suite des événements. On peut remarquer que le genre épidémique permet d'instiller un suspense constant, du moins tant que les personnages sont à découvert, plutôt qu'à l'abri dans un refuge protégé dont

l'accès serait physiquement interdit aux porteurs de virus. Autrement dit, le genre nous donne à vivre l'impression que toute sortie est dangereuse et nous ne cesserons pas en effet, en suivant le reste de la série, d'être sur nos gardes, craignant pour les personnages dès qu'ils sortiront de leur refuge.

Le sentiment d'insécurité

La série retrouve ce « sentiment d'insécurité » que le règne de l'information en temps réel ne cesse de renforcer aujourd'hui et qui consiste à croire que le monde extérieur est de plus en plus dangereux et l'action qu'on y mène de plus en plus incertaine. Par exemple, il suffit d'aller prendre de l'essence pour être pris dans un embouteillage, avoir un accident ou subir une agression violente. Quant à savoir pourquoi une station-service pourrait être, comme dans la séquence pré-générique, le site d'une forte concentration de voitures et d'accidents, on peut songer aux phénomènes qui s'y produisent avant une pénurie annoncée ou même une forte hausse du prix du pétrole pour comprendre que c'est le résultat d'une panique malheureusement bien ordinaire. Présente dans le spin-off *Fear the Walking Dead* (Robert Kirkman, Dave Erickson, 2015-), l'idée de montrer une station-service ou un magasin d'alimentation pris d'assaut renvoie également à un film dont on peut penser qu'il est un modèle du genre post-apocalyptique, et donc du sous-genre des films d'horreur épidémique et des films de zombies en particulier, à savoir *Panic in Year Zero* (Ray Milland, 1962). C'est en effet à une station-service que le héros du film, un père qui protège sa famille de l'anarchie qui suit la destruction de Los Angeles par une

bombe atomique, comprend que la pire menace qu'ils auront désormais à affronter sera la violence des hommes en l'absence de lois et de forces de l'ordre pour les faire respecter. Cette révélation lui vient après avoir observé un individu refuser de payer son plein et frapper l'employé de la station-service avant de s'enfuir. On retrouve d'ailleurs dans le film les mêmes images de voitures accidentées, renversées sur le toit, du seul fait de la panique (Clémot, 2015).

L'horreur ordinaire et le genre de l'horreur épidémique

Cette référence implicite est un indice de l'un des propos de la série, comme du genre de l'horreur épidémique (Wald, 2008, 160) en général, à savoir que l'ennemi le plus dangereux de l'homme n'est pas le zombie, mais l'homme lui-même. Dans le pilote, cette idée sera bientôt vérifiée dans la scène de *flashback* où le personnage nommé Rick est touché par la balle d'un criminel en fuite. Jamais par la suite Rick ne rencontrera de zombie plus dangereux que cet être humain, trop humain pour ne pas être impossible et ne pas proliférer dans le monde. Si *The Walking Dead* est une série d'horreur, alors il faut reconnaître qu'ici comme ailleurs, et malgré ce qu'on a pu écrire^[3], ce qui nous fait horreur n'est pas l'impensable à force d'être extraordinaire, ce qui dépasserait nos catégories culturelles et scientifiques, mais ce qui fait partie aussi de l'ordinaire du comportement humain, même si nous tendons à ne pas vouloir le voir, sans doute aussi parce que nous n'y sommes pas tous confrontés à même proportion (Rard, 2012, 234).

À mon sens, c'est l'une des leçons que l'on peut tirer de l'étude du genre de l'horreur épidémique^[4]. Si l'on trouve en effet plusieurs exemples d'adaptation cinématographique de faits tragiques réels dans un classique comme *28 Jours plus tard*, ils ne le sont pas moins dans *The Walking Dead*, qui s'appuie en outre sur l'imaginaire du genre de l'horreur épidémique, en s'inspirant parfois directement de scènes célèbres. Je pense à la « renaissance » du héros à l'hôpital dans le pilote et dans *28 jours plus tard*. Je pense aussi à la scène d'invasion d'un grand magasin par une horde de zombies qui rappelle des images désormais courantes le premier jour des soldes. Ce phénomène a en effet déjà provoqué la mort d'un employé d'un Walmart de New York en décembre 2008, piétiné par les clients. L'événement avait été en quelque sorte anticipé par le film *Dawn of the Dead* (1978) de Romero, où le comportement des clients d'une vaste galerie commerciale était explicitement comparé à celui de zombies, c'est-à-dire d'individus humains dénués de conscience et dont l'appétit de consommation serait devenu la seule nature.

La scène de la grange de Hershel, où nos héros, lourdement armés, tirent à bout portant sur les zombies qui sortent un à un de l'endroit où ils étaient emprisonnés, a été délibérément conçue comme un massacre, c'est-à-dire ce que nous avons appris à appeler des meurtres de masse.

Même les scènes où les personnages tombent littéralement entre les mains d'une foule de zombies semblent aujourd'hui relever d'une telle prémonition si l'on songe aux agressions de masse qu'a connues l'Europe du Nord le 31 décembre 2016.

Il semblerait donc que l'horreur que peut nous inspirer le genre des films de zombies vienne de ce que nous y reconnaissons la violence du monde ordinaire. Or, si l'on prolonge l'idée selon laquelle l'horreur que nous inspire le monde de *The Walking Dead* tient au fait que nous y reconnaissons ce qui fait l'ordinaire sinon de nos vies à tous, du moins des *news*, des informations, il semble difficile d'échapper à l'impression que la fin du monde est proche.

La géographie du chaos

Que le sentiment d'insécurité soit le résultat de la prolifération d'images de violence ou d'une augmentation réelle de la violence dans nos sociétés, il est remarquable que le genre du film de zombies soit né au moment où les classes moyennes américaines fuyaient la violence des centres-villes pour retrouver la paix et la sécurité dans des banlieues résidentielles (les *suburbs*). En effet, on a remarqué (Phevos, 2009) que l'un des propos de Romero dans *Night of the Living Dead*, en mettant en scène des zombies se manifestant d'abord dans de tels endroits, était de montrer qu'il n'est pas de refuge sûr qui permette d'échapper à la contamination de la violence, ce qu'il va continuer à montrer dans les autres films de la série : Romero situe successivement l'action principale dans des résidences de banlieues des années 1960, des centres commerciaux (*Dawn of the Dead*, 1978), des abris nucléaires enterrés (*The Day of the Dead*, 1985) et enfin des quartiers privatisés (*gated communities*) à partir de la fin des années 1990 (*The Land of the Dead*, 2005), sans qu'aucun de ces refuges ne suffise à protéger ses occupants des dangers, ce que semblent confirmer le *road movie* apocalyptique que

constitue *The Diary of the Dead* (2008) comme l'insulaire *Survival of the Dead* (2009).

L'idée qu'il n'est pas de refuge sûr est aussi un trait structurel des épisodes et des saisons de *The Walking Dead*. Non seulement il s'agit de découvrir un lieu où se réfugier, mais une fois trouvé, il faut faire des allers-retours à l'extérieur, souvent en voiture, pour trouver les moyens de subsistance, ce qui n'est pas sans rappeler les trajectoires banlieue/centre-ville pour aller travailler et faire les courses. L'idée récurrente tient à une opposition entre la sécurité du refuge et la dangerosité du monde extérieur, qu'il n'est pas difficile d'associer avec l'opposition répandue entre la sécurité du foyer et le danger des espaces publics et de leur traversée.

Si la série *The Walking Dead* contient souvent, à l'instar des grandes séries complexes des années 2000 comme *24 heures chrono* (Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2014) ou *Lost* (J. J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, 2004-2010) plusieurs arcs narratifs par saison, c'est-à-dire plusieurs intrigues construites autour d'une question qui ne trouvera de réponse qu'au bout de plusieurs épisodes (par exemple, pour la saison 1 : Rick retrouvera-t-il sa famille ? Saura-t-il protéger les survivants ? Les survivants trouveront-ils un refuge sûr ? Qui sera le chef du groupe ? Que va-t-il se passer entre Rick et Shane à propos de Lori ? Pour la saison 2 : Rick est-il un bon leader ? Le groupe retrouvera-t-il Sophia ?, etc.), elle a donc aussi quelque chose du principe du *formula show*, c'est-à-dire de la série où chaque épisode est structuré de la même manière, puisqu'il s'agit souvent, une fois le refuge trouvé, de le renforcer, d'en sortir et de savoir y revenir.

Or, si le philosophe du cinéma William Rothman a raison de soutenir que le repli vers les banlieues des années 1960 a eu pour conséquence un recul de l'égalité entre les hommes et les femmes (Rothman, 2004, 174-176), ces dernières restant désespérément au foyer à s'occuper des enfants et des tâches domestiques, quand les premiers partaient toute la journée affronter l'hostilité du monde pour gagner leur subsistance et celle de leur famille, on ne manquera pas alors d'observer quelque chose d'analogue dans la façon dont, au moins au début de la série, les équipes chargées de missions au dehors sont souvent masculines, les femmes s'occupant des tâches domestiques, ce que plusieurs personnages féminins forts ne tarderont pas à remettre en question, à l'instar d'Andrea, de Carol, de Michonne et de Maggie.

La place des femmes et le genre de la « catastrophe du remariage »

C'est en effet dans un même monde ordinaire que sont soulevées en même temps des difficultés relatives aux violences urbaines, aux inégalités économiques, raciales et entre les sexes, un monde où l'arbitraire et la force l'emportent trop souvent pour que ne soit pas rompu le fil d'une conversation rationnelle et raisonnable entre les hommes dans la société et entre les hommes et les femmes dans le couple. On pourrait dire, en reprenant une expression d'Arnaud Desplechin, que *The Walking Dead* n'est pas seulement une série de zombies, mais relève également du genre de la « catastrophe du remariage », ce genre auquel appartiennent à ses yeux les films populaires des années 1990 qui l'ont le plus intéressé (Desplechin,

2008, 212), à savoir ces films où les partenaires du couple ont tellement perdu toute foi en l'avenir qu'ils en sont devenus incapables de reconnaître la valeur de ce qu'ils ont construit ensemble. Il leur faudra au moins subir une catastrophe pour comprendre la chance qu'ils ont de ne pas s'être perdus l'un l'autre. Cela semble bien correspondre à la première scène de *flashback* du premier épisode, où Shane tient un discours prétendument ironique sur l'infériorité des femmes, et où Rick lui révèle que Lori, sa femme, lui reproche son mutisme, c'est-à-dire son incapacité à remplir sa part du contrat de mariage qui est d'entretenir une conversation « assortie et joyeuse » (*meet and happy conversation*), selon la définition du mariage que donne Milton dans sa *Doctrine et discipline du divorce* (1644).

Je propose d'interpréter les choses ainsi. En gros, la catastrophe décrit littéralement la difficulté d'habiter le monde, de domestiquer la violence ordinaire, qui est posée par notre scepticisme et que redouble la difficulté d'être marié, c'est-à-dire d'affronter le quotidien d'une relation amoureuse et parentale, également menacée par le scepticisme, une idée que l'on retrouve jusque dans l'un des *remakes* les plus récents d'*Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), *The Invasion* (Oliver Hirschbiegel, James McTeigue, 2007) lorsque Nicole Kidman en discute avec un individu cynique. Mais ce scepticisme est peut-être lié à ce que Stanley Cavell croit percevoir dans certaines comédies des années 2000 à savoir la tristesse de jeunes couples

« incapables d'imaginer qu'il puisse y avoir un monde social habitable dans lequel ils pourraient poursuivre leur propre aventure [...] [qu']ils ne sont pas

voués à souhaiter la répétition sans changement des institutions (au centre desquelles figure le mariage), qui ont produit la situation actuelle d'immobilisme et de tristesse élaborée pour eux par la génération antérieure. » (Cavell, 2003, p. 103)

L'un des attraits contemporains pour l'apocalypse vient de ce que nous y retrouvons la séduction qu'exerce sur nous l'idée que la situation actuelle, qui est déjà marquée par l'immobilisme et la tristesse, ne pourra qu'empirer, tant les conditions d'une émancipation des femmes et du genre humain dans son entier semblent avoir été annihilées par les choix de la vie moderne comme, par exemple, le choix d'aller vivre en banlieue, qui a mené à la prise de conscience de ce qu'il n'y a pas de « monde vert », de « Connecticut », que nous sommes condamnés à marcher, à hanter le monde tels des zombies. Nous sommes en effet des zombies, littéralement, sous l'effet de la fatigue, par nos comportements mimétiques et sans cœur, et parce que nous sommes toujours en transit, jamais chez nous nulle part. Mais nous sommes aussi des zombies en un sens symbolique, parce que nous avons l'impression qu'aucun changement n'est plus possible, que notre vie est déjà terminée avant d'avoir commencé, que nous hantons nos vies.

II. Aliénation, zombies, inconscient visuel et philosophie

L'un des sens que l'on peut en effet donner à la figure du mort-vivant est celui de reflet dans un miroir déformant de nos existences

aliénées. Le concept d'aliénation est utilisé par Marx pour décrire l'existence des prolétaires, ceux qui n'ont que leur force de travail à vendre pour vivre, au moins en un double sens.

Premier sens de l'aliénation humaine

Si aliéner, c'est donner ou vendre ce qui nous appartient, alors il semble vrai de dire en un premier sens que l'existence du prolétaire est aliénée puisqu'il vend quotidiennement son corps et son esprit pour pouvoir se nourrir, et se perd ainsi lui-même corps et âme dans le procès de travail (Marx, 1997b, 179-180).

La thèse que le zombie représente l'humain aliéné, thèse qui semble incontestablement présente chez Romero, se trouve confirmée par la genèse logique de l'idée de zombie. On sait que Marx emprunte à Feuerbach le retournement dialectique du principe selon lequel Dieu aurait fait l'homme à son image : pour nos deux philosophes, il faudrait plutôt dire que l'homme a fait Dieu à son image, ou plutôt que l'homme a fait Dieu à l'image d'un homme qui serait parfait : immortel, omniscient, omnipotent, purement bienveillant, etc. Dans la même perspective, on pourrait dire que l'homme a fait le zombie à son image, ou plutôt que l'homme a fait le zombie à l'image d'un homme qui manquerait de toutes les qualités humaines et ne conserverait que ses défauts. Autrement dit, les zombies seraient la projection inversée de l'homme en Dieu, ou encore si Dieu est l'homme en positif, c'est-à-dire une fois gommées toutes ses imperfections, alors le zombie serait l'homme en négatif, c'est-à-dire une fois niées toutes ses qualités ou encore accentuées ses imperfections : mortalité, lenteur, inconscience, amnésie,

stupidité, voracité, violence, laideur, puanteur, grégarité, etc. (Delfino, 2012, 51). Si le zombie semble bien relever d'une telle projection fictionnelle, il est à remarquer que ces imperfections ne sont pas fictives, mais bien réelles et même, pour chacun d'entre nous, malheureusement possibles sous l'effet de la fatigue, de la maladie, de l'âge et surtout du travail. Par exemple, la scène célèbre des *Temps modernes* (1936) où Chaplin joue le rôle d'un ouvrier qui ne parvient plus à contrôler son corps, transformé en machine à serrer des écrous, vue au ralenti, ne nous montre rien d'autre que le comportement et la démarche d'un zombie.

Dans son texte intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin forge le concept d'inconscient visuel de la caméra pour indiquer que la condition du spectateur de cinéma est l'aliénation, soumis qu'il est à la discontinuité des images photographiques et du montage qui produisent un « effet de choc » qui consiste en ceci que « le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose » (Benjamin, 2000, 309). Mais si la caméra peut jouer un rôle idéologique, elle peut aussi, par un retournement dialectique, déclencher un processus de désenchantement du monde qui rend visibles les effets inconscients de l'idéologie sur la nature et les interactions humaines.

Benjamin pensait que le processus de l'aliénation tayloriste avait ainsi été visuellement rendu dans les gestes saccadés de Chaplin, et qu'il était l'analogue de la condition du spectateur de cinéma, soumis à la discontinuité du film et à l'« effet de choc » décrits plus haut. En s'affirmant malgré l'aliénation que lui faisait subir la caméra, Chaplin

permettrait au public de retrouver l'espoir de s'affirmer malgré sa propre aliénation (Benjamin, 1991, 225).

Si les gestes saccadés des zombies sont eux-mêmes analogues à ceux de Chaplin, alors par transitivité, on pourra considérer que l'enthousiasme pris à regarder et à jouer au zombie vient de ce qu'on a là affaire à une image et à un rite qui nous permettent de mettre à distance l'image que nous tendons à nous faire de nous-mêmes en tant que travailleurs-spectateurs-zombies.

Deuxième sens de l'aliénation humaine

Il est en outre un second sens au moins qui justifie que l'on parle d'aliénation dans le système capitaliste selon Marx : il s'agit de la perte du statut de citoyen, c'est-à-dire d'auteur libre des lois, dans la mesure où les prolétaires sont impuissants quant à l'organisation concrète du travail et, en fin de compte, de leur existence (Marx, 1997a, 78). Comme l'écrit en substance Stephen Brett Greeley dans son chapitre « *Monsters of Modernity* » du collectif "*The Walking Dead*" and *Philosophy*, les survivants ont plus de temps pour eux et sont paradoxalement plus vivants que dans la vie moderne (Greeley, 2012, 175-176).

À plusieurs reprises dans les *comics* et dans la série, on retrouve ou l'on devrait retrouver ces moments où les personnages s'aperçoivent qu'ils sont plus heureux qu'ils ne l'ont jamais été, c'est-à-dire qu'avant l'apocalypse. Puisque la différence ne saurait venir d'une amélioration des conditions matérielles de la vie, il faut reconnaître, contre Marx, que ce qui importe, ce qui compte ici

davantage pour être heureux, c'est le point de vue, le mode de vision ou l'état d'esprit dans lequel se trouvent les survivants. Comme le dit Maggie dans une vignette du *comics* :

« À vrai dire, les choses se passent presque mieux qu'avant que tout cela ne commence. Les gens [...] savourent ce qu'ils ont. Ils ne le tiennent pas pour acquis. Ils en apprécient la valeur et sont reconnaissants pour chaque jour de paix. » (Kirkman, 2014, 20)

En lui répondant « nous ignorions à quel point nous étions chanceux de vivre ainsi », Rick s'aperçoit donc que les conditions du bonheur étaient déjà réunies avant l'apocalypse, que le monde ordinaire était un endroit où l'on pouvait vivre heureux, mais que le bonheur était manqué à cause d'une mauvaise façon de penser, d'une ignorance qui s'ignorait en tant que telle. Autrement dit, cette planche et, d'une façon générale, la série semblent nous indiquer que ce qui nous manque essentiellement pour être heureux, ce ne sont pas de meilleures conditions matérielles d'existence, mais une réforme de nos façons de voir et de concevoir le monde et nos rapports avec les autres, c'est-à-dire de philosophie.

Conclusion

Confronté à la massification des images apocalyptiques, notre esprit a besoin « d'amortir le choc », ce qui ne peut se faire « que par une attention renforcée » (Benjamin, 2000, 309), offerte notamment par l'art ou la philosophie. Dans la note appelée immédiatement à la fin de la phrase juste citée, Benjamin en tire une conclusion sur la

fonction essentielle du film en tant que forme d'art : répondre au besoin d'« une adaptation des hommes aux périls qui les menacent » (*idem*). À condition de corriger ce que cette affirmation essentialiste quant au médium cinématographique peut avoir d'exagéré, en la relativisant au genre apocalyptique et en particulier à *The Walking Dead*, on peut considérer cette note comme un bon résumé du propos tenu ici :

« Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation des hommes aux périls qui les menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe quel citoyen d'un État contemporain. » (Benjamin, 2000, note 2, 309)

-
1. Voir la thèse de Philipp Schmerheim intitulée *Skepticism films : Knowing and doubting the world in contemporary cinema* (2013) où l'auteur désigne par cette expression de « films sceptiques » des films comme *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), *Inception* (Christopher Nolan, 2010), *The Matrix* (Lana et Lilly Wachowski, 1999), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *The Thirteenth Floor* (Josef Rusnak, 1999) et *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010). ↩
 2. Outre les films cités dans la note ci-dessus, Aurélie Ledoux compte sept films « trompe l'œil cinématographiques » dans son livre intitulé *L'ombre d'un doute* (2012) : *Body Double* (Brian de Palma, 1984), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *Barton Fink*

(Joel Coen, 1991), *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Fight Club* (David Fincher, 1999), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). ↩

3. C'est la thèse de Noël Carroll, philosophe américain spécialiste du genre de l'horreur, dans *The Philosophy of Horror*, 1990 ; pour une présentation critique, voir Clémot, 2011. ↩
4. On la trouve par exemple chez Romero, dans la dernière scène de *Diary of the Dead* (2007) où la voix off parle d'une vidéo partagée sur internet où l'on voit des individus qui s'amuse à tirer au fusil sur des zombies. Enfonçant le quatrième mur, la voix off interpelle alors le spectateur en « lui demandant si nous méritons vraiment d'être sauvés. » ↩

..... Bibliographie

BURNS, Lorna, « Becoming-postcolonial, becoming-Caribbean: Édouard Glissant and the poetics of creolization », *Textual Practice* 23, n°1, 2009, pp. 99-117.

ARISTOTE, *La Poétique* (335 av. J.-C.), trad. fr. Michel Magnien, Paris, LGF, 1990.

BENJAMIN, Walter, « Paralipomènes de la première version », (1935), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 140-171.

---, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *Œuvres*, III, trad. fr. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, 269-316.

BISHOP, Kyle William, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Londres, McFarland, 2010.

BRUHM, Steven, 2002, « The Contemporary Gothic: Why We Need It », in Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, 259-276.

CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.

CAVELL, Stanley, « Ce que le cinéma sait du bien » (2000), *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. fr. Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003, 81-118.

CLÉMOT, Hugo, « Le paradoxe de l'horreur épidémique », *Igitur*, Vol. 3, n° 5, 15 décembre 2011, 1-56, <http://www.igitur.org/Le-paradoxe-de-l-horreur> (consulté le 23 janvier 2017).

---, « *Panic in the Movies* ou de deux ou trois formes de la panique dans le cinéma apocalyptique », *Sens-dessous*, no 15, mars 2015, 83-90.

DELFINO, Robert A. et TAYLOR, Kyle, « Walking contradictions », *The Walking Dead and Philosophy*, Wayne Yuen ed., Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012, 39-51.

DESPLECHIN, Arnaud, « Pourquoi les films comptent-ils ? Discussion entre Stanley Cavell et Arnaud Desplechin », *Esprit*, no 347, août-septembre 2008, 208-219.

GREELEY, Stephen Brett, « Monsters of Modernity », *The Walking Dead and Philosophy*, Wayne Yuen ed., Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012, 167-176.

HOGLE, Jerrold E., ed., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KIRKMAN, Robert, ADLARD, Charlie, GAUDIANO, Stefano, RATHBURN, Cliff, *The Walking Dead*, #131 « A Journey Begins », R. Kirkman, C. Adlard, Image Comics, Inc., sept. 2014.

LEDOUX, Aurélie, *L'ombre d'un doute. Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2012.

MARX, Karl, « À propos de la question juive » (1844), *Philosophie*, Paris, Gallimard, 1997a, 47-88.

---, « Ébauche d'une critique de l'économie politique » (1844), *Philosophie*, Paris, Gallimard, 1997b, 135-222.

MILTON, John, *Doctrine et discipline du divorce* (1644), édition bilingue, trad. fr. Christophe Tourneu, Paris, Belin, 2005.

PHEVOS, Kallitsis, « The limits of safety: deconstructing the notion of shelter in cinema », *Edinburgh Architecture Research*, 32, 2009, 55-60.

RARD, Elizabeth, « Dead Ends », *The Walking Dead and Philosophy*, Wayne Yuen ed., Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012, 217-230.

ROTHMAN, William, « Hollywood and the Rise of Suburbia », *The "I" of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 167-176.

SCHMERHEIM, Philipp, *Skepticism films: Knowing and Doubting the World in Contemporary Cinema*, Amsterdam, University of Amsterdam Digital Academic Repository, 2013, en ligne: https://pure.uva.nl/ws/files/1900627/130582_thesis.pdf (consulté le 23 janvier 2017).

WALD, Priscilla, *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008.

WARSHOW, Robert, « The Legacy of the 30's » (1947), in *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theater and Other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 3-18.

YUEN, Wayne ed., *The Walking Dead and Philosophy*, Open Court, Popular Culture and Philosophy, Chicago, 2012.

.....**Filmographie**

24 (série télévisée, Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010)

28 Days Later (Danny Boyle, 2002)

Barton Fink (Joel Coen, 1991)

Body Double (Brian de Palma, 1984)

Dawn of the Dead (George Romero, 1978)

Diary of the Dead (George Romero, 2007)

eXistenZ (David Cronenberg, 1999)

Fear the Walking Dead (série télévisée, Robert Kirkman, Dave Erickson, 2015-)

Fight Club (David Fincher, 1999)

Inception (Christopher Nolan, 2010)

Invasion of the Body Snatchers (Don Siegel, 1956)

Lost (série télévisée, J. J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, 2004-2010)

Modern Times (Charles Chaplin, 1936)

Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Night of the Living Dead (George Romero, 1968)