



**HAL**  
open science

**L'horreur cannibale dans *Night of the Living Dead* (dir. George Romero, 1969) et *Dawn of the Dead* (dir. George Romero, 1978) : expérience de la consommation d'un corps humain comme acte révolutionnaire**

Florentin Groh

► **To cite this version:**

Florentin Groh. L'horreur cannibale dans *Night of the Living Dead* (dir. George Romero, 1969) et *Dawn of the Dead* (dir. George Romero, 1978) : expérience de la consommation d'un corps humain comme acte révolutionnaire. *Les cannibalismes en recherche-création. Processus d'ingestion, de digestion, et d'incorporation*, Reneta Andrade; Valérie Boudier; Laurence Corbel; Anne Creissels, May 2024, Seine St-Denis, France. hal-04646710

**HAL Id: hal-04646710**

**<https://hal.science/hal-04646710v1>**

Submitted on 12 Jul 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.

Titre : L'horreur cannibale dans *Night of the Living Dead* (dir. George Romero, 1969) et *Dawn of the Dead* (dir. George Romero, 1978) : expérience de la consommation d'un corps humain comme acte révolutionnaire.

Auteur : Groh, Florentin. Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France.

Communication : Journée d'étude « Les cannibalismes en recherche-crédation. Processus d'ingestion, de digestion, et d'incorporation », organisée par Reneta Andrade, Valérie Boudier, Laurence Corbel, et Anne Creissels, à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 29 mai 2024.

Introduction :

- Figure du zombie :

La figure du zombie émerge de fictions qui incarnent une peur « orientaliste » et colonialiste (Lemaitre, 2015). On retrouve l'enjeu symbolique de l'île exotique, la magie vaudou qui ensorcelle et possède les corps zombifiés, et le héros blanc qui lutte contre des forces surnaturelles pour faire triompher, de manière métaphorique, son état du monde rationnel. Le zombie est un serviteur, sa situation de mort-vivant est généralement matérialisée par un teint blanc et un regard vide, présent narrativement pour assurer la peur que représente le personnage qui les a ramenés à la vie (ex. *White Zombie* [dir. Victor Halperin, 1932]/ *Revolt of the Zombies* [dir. Victor Halperin, 1936]/ *Ouanga* [dir. George Terwilliger, 1936]/ *The Ghost Breakers* [dir. George Marshall, 1940]/ *King of the Zombies* [dir. Jean Yarbrough, 1941]/ *Revenge of the zombies* [dir. Steve Sekely, 1943]/ *I Walked with a Zombie* [dir. Jacques Tourneur, 1943]/ *Voodoo Island* [dir. Reginald Le Borg, 1957]. On retrouve un héritage moderne de cette logique avec *Zombi 2* [dir. Lucio Fulci, 1979] [suite non officielle de *Dawn of the Dead*]).

On repère une première esquisse de la présence du zombie dans l'incarnation monstrueuse de certains antagonistes horribles : *Le cabinet du Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1920)/ *Frankenstein* (dir. James Whale, 1930)/ *The Mummy* (dir. Karl Freund, 1933)/ *Creature with the Atom Brain* (dir. Edward L. Cahn, 1955)/ *Plan 9 from Outer Space* (dir. Ed Wood, 1959)/ *The Last Man on Earth* (dir. Ubaldo Ragona & Sidney Salkow, 1964) : inspiration de George Romero.

La figure monstrueuse du zombie est réinterprétée dans les *slashers* avec le personnage du tueur Jason Voorhees à partir de *Jason Lives ! Friday the 13th part 6* (dir. Tom McLoughlin, 1986) ; *The Prowler* (dir. Joseph Zito, 1982) ; *Anthropophagus* (dir. Joe d'Amato, 1980) ; ou, plus classique, le personnage de Freddy Krueger dans la série de films *A Nightmare on Elm Street* initiée par Wes Craven en 1984.

- George Romero et changement de paradigme :

En 1968, et à l'âge de 28 ans, George Romero écrit, réalise, et monte son premier film, *Night of the Living Dead* avec seulement 18 000 dollars, avec une société de production fondée pour l'occasion, *Image Ten Company*. Le film change le paradigme esthétique du zombie : pas directement avec sa figure (il garde la même esthétique au teint blafard), mais narrativement (les corps réanimés sont ceux de personnes occidentales, avec une explication scientifique), et avec l'introduction de l'acte anthropophage (Williams, 2011). Le zombie devient, avec ce film, moderne.

George Romero est influencé par sa pratique documentaire dans le choix du rythme et du style de cadrage qu'il va appliquer à l'horreur. Dans sa filmographie, il se sert de la figure du mort-vivant et de l'horreur corporelle pour étudier les maux sociétaux étatsuniens de la fin des années 1960 et des années 1970 : que ce soit les problèmes liés à la drogue, à l'enlèvement du pays dans la guerre du Vietnam et l'hypermédiatisation de la violence, la répression policière sur les campus universitaires, le consumérisme (il utilise l'expression de « McDonaldisation »), et les dangers de la récupération militaire et gouvernementale de la science. Un thème narratif va devenir récurrent : celui de la chute de la famille nucléaire. Il s'attache à rechercher un nouveau sens à la structure familiale en explorant le seuil critique (Williams, 2011).

*Dawn of the dead* sort en 1978 et concrétise l'ensemble de sa vision nihiliste. Il s'agit pour le réalisateur d'une suite qui complète son désir de trilogie : Romero veut mettre en lumière un processus total d'une révolution sociale. Il use de la figure du zombie, qu'il surnomme « *ghoul* » en référence au roman *I Am A Legend* de Richard Matheson (1954), pour articuler l'expérience d'une déconstruction du corps socioculturel. Le film permet également au réalisateur d'opérer une deuxième collaboration avec l'artiste-créateur d'effets visuels Tom Savini (Williams, 2011).

Analyse :

- *Night of the Living Dead* :

L'enjeu horrifique de l'acte cannibale s'appuie sur la tension qui résulte du non-savoir lié à la découverte progressive de la nature du zombie, en projection à la survie des personnages. À la scène d'ouverture : le personnage de Barbara se rend dans un cimetière, situé dans une zone rurale isolée, avec son frère, Jonathan, pour déposer une structure florale sur la tombe de leur père. La première apparition d'un zombie est en arrière-plan, et organise une angoisse avec son arrivée progressive vers Barbara et Jonathan par l'usage de la profondeur de champ (en écho à l'isolation figurative convoquée par les plans larges de la voiture qui s'enfonce vers l'espace-cimetière).

Le mort-vivant est représenté avec un corps raide, des cernes marqués, un mutisme qui réalise l'étrangeté de ces mouvements déstructurés, et la déconnexion relationnelle avec Barbara et Jonathan. L'agression est à la fois narrative et sonore avec l'emballement musical strident qui engage la poursuite de Barbara (légèrement décadré par l'optique de la focale) et qui mène à la mort de Jonathan dans une bousculade ; avant l'arrivée de Barbara dans une maison de type coloniale au milieu d'une forêt.

La découverte de cette maison organise un second choc en rapport à la figuration du corps mort. L'emballement sonore et musical de la poursuite continue, rompu par moment avec un silence diégétique. On a un changement de points de vue qui resserre le cadre et déstructure l'engagement projectif dans l'espace. Cet espace manifeste une sensation de vide, reliée à la tombée de la nuit qui compose l'extérieur en clair-obscur. Alors que Barbara monte les escaliers, un zoom rapide sur un gros plan d'une tête décharnée va organiser un choc visuel en lien avec son incompréhension et sa peur.

Après l'arrivée du personnage de Ben dans la maison, on a une première vue globale d'une masse de zombies, en plan large : on aperçoit des personnes normales (habits) marquées au niveau du corps par la même figuration que le zombie dans le cimetière. L'engagement face au sentiment étrange qu'inspirent ces personnes manifeste leurs figurations cadavériques suggestives. Un effet de direct va créer une première peur sur l'ouverture des corps : par

exemple, le coup par Ben, en contre-plongée, et le raccord sonore d'une barre de fer qui se plante dans un crâne, avant un contrechamp sur un gros plan de la tête du zombie avec la barre de fer qui se retire ; ou le gros plan de Tom (survivant qui se cachait dans la cave avec sa petite-amie, Judy, entraîné de force par un père de famille autoritaire, Harry Cooper, avec sa femme, Helen, et sa fille, Kareen), qui coupe des doigts pour empêcher des morts-vivants de rentrer par une fenêtre (en plan resserré). Ces plans commencent à générer une peur liée à l'intégrité anatomique du corps.

La tension que supposent leurs présences et la mise en scène d'une urgence de survie s'accroissent avec les différentes mentions de leur essence à la radio qui manifeste l'angoisse de découverte de la nature cannibale des zombies. Ces mentions sont : « épidémie soudaine de meurtres »/« armée de “gens d'apparence ordinaire” »/« meurtres de masse »/« se déroulent dans la banlieue, la ville, l'espace rural et le village »/« monstres difformes »/« personnes qui ont l'air d'être en transe »/« les tueurs mangent la chair des personnes qu'ils assassinent » — « corps découvert partiellement dévoré »/« ne fais pas partie d'une hystérie collective »/« créatures qui se nourrissent de la chair de leurs victimes »/« il a été établi que des personnes récemment décédées revenaient à la vie et commettaient des actes de meurtre »/« chair morte »/« goules mangeuses de chair ».

Ces mentions lancent une tension dans le savoir progressif de la nature des zombies, en lien avec la crise relationnelle au sein du groupe qui naît de la nervosité entre Harry Cooper et Ben et la volonté viriliste des deux hommes qui campent sur leurs positions pour prendre la direction du groupe ; en parallèle de la crise psychique de Barbara qui plonge dans la folie ; de la crainte de Judy et Tom quant à la posture à adopter, en même temps que la tentative de compréhension du personnage d'Helen.

La scène, après la tentative de Tom, Judy, et Ben de ramener un camion à la pompe à essence privée de la maison pour faire le plein et partir, achève le doute du caractère supposé cannibale des zombies et amorce une sensation de peur frontale dans la mise en scène de la consommation des corps. D'abord avec une alternance de plans moyens accentués par un espace en clair-obscur et la suggestion d'un danger anthropophage en projection aux personnages et la tentative des zombies de les agripper, l'explosion du camion qui mène à la mort de Judy et Tom, Ben y assistant, impuissant, avant de s'échapper après une lutte, produit un choc narratif dramatisé. Mais cette dramatisation, liée à l'attachement narratif aux

personnages humains, et à l'attente de suivi d'action avec la lutte entre Ben et Harry, lorsque ce dernier refuse de le faire rentrer, manifeste une rupture en coupe temporelle qui marque l'engagement cognitif et dé-réalise les corps des personnages auxquels le spectateur s'est noués. Avec une vue resserrée de l'intérieur du camion, en contraste d'obscurité, on aperçoit un cadavre fumant. Avec une note synthétique répétitive et sourde, les zombies arrivent et prennent des organes (suggéré dans le champ) ; la caméra opère un mouvement arrière où l'on voit les morts-vivants partir de l'habitacle. On a par la suite un ensemble de coupes différentes qui serrent le point de vue sur les zombies qui mangent des morceaux de corps et d'organes. Le traumatisme projectif narratif (attaché au suivi de Tom et Judy) engage une émotion intime qui manifeste la puissance de la déréalisation du corps intègre normatif, relié esthétiquement à un ensemble de morceaux de viande ; en parallèle de l'étrangeté de la figure du zombie avec un « grognement », la nudité, ou la présence pour certains de peau-visage décharné. Cette coupure se répète après la reprise narrative à l'intérieur de la maison lorsque Harry regarde à travers la fenêtre, et achève le choc qui offre un rapprochement avec l'éphémérité des personnages et leurs ouvertures potentielles liées à l'acte anthropophage.

L'expérience horrifique de l'acte anthropophage est reconduite pendant l'invasion de la maison. D'abord avec une tension en alternance de plans moyens qui accentue l'angoisse de l'espace-clos, en opposition avec les fenêtres obstruées et les bras des zombies qui tentent de rentrer (convoquant une saturation visuelle en parallèle de la saturation sonore appelée par les cris et l'emballement musical strident), et la menace d'Harry envers Ben, qui tire sur Harry. La chute d'Harry dans la cave, et sa mort suggérée par l'écroulement de son corps près de Kareen, endormie, en plan large et en contraste clair-obscur, avec un faisceau blanc sur le visage de la petite fille, va engager une pression liée à sa découverte prochaine. Plus tard, alors qu'Helen part dans la cave (après une tension rattachée aux plans moyens en contre-plongée face à elle qui se fait agripper par le bras à la porte), une appréhension connectée à l'attente de la découverte du corps d'Harry est brisée par le bouleversement en alternance contrechamp sur Kareen, debout, qui mange un morceau arraché du bras de son père, avec un bruit de mastication qui réalise l'horreur du sang qui s'écoule de sa bouche. La découverte en contrechamps, par Ben, du cadavre expressif d'Helen, après s'être faite poignardée par Kareen, convoque un choc de violence qui manifeste la sensation d'une rupture de la norme familiale avec le parricide lié à l'anthropophagie (en parallèle de l'acte de pénétration du corps et le sang matérialisé noir dans le reflet qui produit un effet organique). Cette déréalisation à la fois symbolique et physique du corps est reconduite dans le final avec la mort de Ben, seul

survivant, par les forces chargées de la sécurité, et, en coupures rapides, un ensemble de photos de dépouilles avec un son diégétique du suivi de la scène avec la discussion et l'ambiance de la mise en place de la sécurité dans la maison.

L'effet ontologique répète le choc projectif de l'éphémérité du corps qui engage, tout au long du film, une brutalité atmosphérique en lien avec l'expérience de la violence vécue comme anthropophage (par peur progressive liée à la dé-réalisation du zombie, le savoir et la survie du groupe, et l'acte montré).

- *Dawn of the Dead* :

(version analysée : director's cut)

L'histoire se situe juste après celle de *Night of the Living Dead* : la scène d'ouverture expose une panique dans un studio de télévision au sujet des zombies : l'ensemble est chaotique par le montage brut (dans les coupes), les mouvements dans l'image, et une musique répétitive avec une percussion qui entraîne une montée rythmique. On voit le personnage de Fran, journaliste, et Stephen, pilote, qui, dans l'urgence, tente de la convaincre de partir avec lui. Au même moment, une équipe du SWAT, dont font partie les personnages de Peter et Roger, intervient dans un immeuble habité par une population issue des minorités portoricaines et afro-américaines.

On retrouve une composition atmosphérique chaotique avec le personnage du policier raciste ; l'effervescence des policiers (tension comportementale) en lien avec l'unité, en contrebas, qui parle au mégaphone pour demander une reddition ; l'ambiance chaude et sombre qui abstrait un positionnement spatial stable ; un rythme de succession rapide dans le montage ; une musique avec des notes synthétiques graves en « battement » qui donne lieu à un échange de coups de feu, où le seul son diégétique présent est le son raccord à l'explosion du corps, représentée avec un réalisme direct. L'aléatoire des morts avec la folie du policier raciste, et le choc visuel par le direct de la destruction du corps (par exemple, avec l'explosion d'une tête ou la mort du policier raciste par Peter, en contre-plongée resserrée et face et poitrine qui s'ouvre à l'impact de balle). Toujours dans l'enchaînement rythmique de l'action, on assiste à la découverte progressive d'une pièce par un mouvement latéral rapide qui la balaie, orchestrant une incompréhension visuelle en opposition au savoir diégétique de l'invasion, et la première vue d'un mort-vivant

avec un corps décharné. Avec une montée en tension musicale par un ensemble de notes atonales, le choc de l'apparition rapide de deux zombies supplémentaires (aux teints blafards) qui surgissent de l'arrière-plan dans l'encadrement de porte, et la lutte de Roger et de deux policiers qui repousse les trois zombies qui tentent de les agripper, avec une alternance de points de vue en plongée et en contre-plongée resserrées en parallèle des cris des personnages qui saturent l'espace sonore avec la musique, en plus de la tension active liée à l'enrayement des armes, organise une expérience chaotique qui mène à mort des deux zombies. Le troisième, dans le couloir, empoigne une femme, qui tente de lui parler (l'ambiance sonore est toujours remplie des cris) : en plan fixe, le zombie lui extirpe un morceau de l'épaule. L'emballement strident et suspendu par des percussions lourdes, avec les policiers qui hurlent des ordres dans l'escalier, et succède à un gros plan sur le bras de la femme qui se fait à nouveau arracher un morceau de chair, avant la mort, avec une fusillade, du zombie et le suicide d'un des trois policiers (en hors-champ par raccord son coup de feu). L'enjeu horrifique de la fragilité du corps est réalisé comme équivalence entre l'ouverture du corps par la fusillade et l'acte cannibale frontal, marqué par une mise en scène chaotique.

La deuxième scène analysée est à la fin du film. Alors que Peter, Fran, Stephen, et Roger trouvent refuge dans un centre commercial infesté d'une horde de zombies (tuerie qui désacralise le corps par multitude), il.elle. s se rendent compte qu'ils activent une mémoire primaire qui les fait retourner dans un espace qui avait du sens pour eux dans le passé. Après la mort de Roger au cours d'une tentative pour barricader une entrée avec un camion (morsure) ; et la romance de Fran et Stephen qui mène à l'angoisse de cette dernière sur l'engagement et la maternité ; une bande de motards s'introduisent dans le centre commercial. On retrouve le même procédé que pour l'attaque dans la seconde scène du film, avec une ambiance audiovisuelle chaotique qui fait suite à la défense de Peter, l'angoisse de Fran qui doit faire face à une montée de zombies dans la cage d'escalier de l'entrepôt dans lequel le groupe a trouvé refuge ; et à la poursuite qui s'enclenche, en parallèle des morts des zombies par les motards (ex. plan en plongée de  $\frac{3}{4}$  profil resserré sur machette qui entre dans la tête : participe à la ridiculisation des corps avec une musique type « cirque » et différents plans sur les motards qui enfoncent des tartes de crèmes sur les têtes des zombies, ou se moquent d'eux en les frappants ou en détournant leur corps), avec une répétition musicale en percussion.

Des plans sur les motards qui baissent leurs vigilances et se font surprendre par une horde de zombies (avec un enjeu de saturation du cadre par paquet de corps qui étouffe l'espace) vont



marquer un ensemble choc sur l'ouverture anthropophage de leurs corps. La première mort anthropophage est suggestive : avec un plan large et fixe sur un motard qui s'agenouille en tirant sur des zombies avant de se faire submerger, avec un enjeu d'angoisse spatiale sur l'ambiance lumineuse froide de la projection blanche qui contraste le noir opaque de l'arrière-plan (en opposition avec le chaud tamisé dans le centre commercial). Cette suggestion réactualise le choc de la seconde scène, reconduite tout au long du film (et accentuée par la morsure de Roger). La deuxième et troisième mort joue sur la rupture d'attente : un motard qui jouait à un jeu vidéo se fait submerger, une coupure implique une nouvelle suggestion de l'acte cannibale, en alternance avec le suivi de Stephen qui tente de s'échapper. Mais ce nouveau suivi d'action est renoncé par la reprise frontale avec la contraction du cadre et la vue sur les morsures multiples qui détache le bras du corps ; avec, en second lieu, un motard mis au sol qui se fait ouvrir le ventre, en plan resserré, et extraire ses organes, avant un raccord sur sa tête qui aborde une expression de douleur.

L'expérience anthropophage est engagée dans une expérience chaotique des corps qui réalise la tension nihiliste que suppose la chute de la civilisation moderne symbolisée par l'enjeu narratif et relationnel du groupe. L'expérience anthropophage marque le regard sur la dépossession du corps par la figuration du zombie (et l'esthétique du cadavre ambulant propre marquée narrativement par la symbolique critique du consumérisme) et renforce l'acte cannibale qui renvoie le corps vivant à un corps consommable et malléable.

- Réflexions théoriques sur les expériences cannibales :

L'horreur de l'acte cannibale se structure au niveau du rapprochement qu'il entretient avec la figure du zombie. Le zombie organise une rupture anthropologique d'un « surmoi » réflexif (Descola, 2010), c'est-à-dire d'un corps qui rapporte la compréhension sensorielle qu'il fait du monde qui l'entoure à sa compréhension symbolique convoquée dans une circulaire réflexive socioculturellement définie (Varela ; Thompson ; & Rosch, 1993).

J'emprunte la réflexion de Barbara Lemaitre (Lemaitre, 2015) : le zombie est une « simple composante anonyme d'une masse dont elle ne se distingue pas » ; il est régi par une « primauté de l'instinct » qui convoque une animosité dans son comportement propre. Cette animosité réalise une rupture des « lois » morales : « le zombie subvertit l'ontologie au sein de laquelle il advient ». Pour le dire plus simplement, le zombie renvoie à une figure de « memento mori »,

entendue comme le souvenir physique d'une conscience éphémère du corps que le regard que le spectateur projette dans l'Autre. Cet Autre est devenu non-humain avec la perte d'individuation que suppose l'ouverture de son intériorité organique et l'état de pourrissement général que convoque sa figure anatomique. En ce sens, le zombie réalise une « redéfinition de l'homme », à la fois philosophique et iconographique. On peut renvoyer le zombie à la théorie du « corps -sans-organe » de Gilles Deleuze et Félix Guattari (Deleuze ; Guattari, 1973), qui suppose que les conceptions normatives du corps produisent une existence capitaliste et moderne. Les désirs du corps sont engagés dans une circulaire de normes réflexives qui compose la domination de la pensée psychanalytique sur la matérialité des émotions et des sensations. L'idée du Corps-sans-Organes reflète alors à la possibilité d'un ensemble d'organismes indépendants. Comme Barbara Lemaitre nous pouvons également renvoyer la figure du zombie au concept de la « survivance » de l'image de George Didi-Huberman, conceptualisation des questionnements d'Aby Warburg : l'image contient dans sa figuration une réalité double, intensive, qui réfère au regard une réalité « inconsciente » (Didi-Huberman, 2017).

Le zombie fonctionne comme un corps monstrueux. La notion de « monstre » reconduit à la sensation d'un écart entre le corps monstrueux et la projection effectuée par le regard du spectateur (Ancet, 2006). Avec le zombie, le « monstre » recouvre un effet plus insidieux, plus désorganisateur, celui d'une « ombre » du corps : pour le dire plus simplement, le « monstre », dans l'épreuve de sa différence, introduit un doute dans la réalité du corps de celui qui l'observe, dans la mesure où sa désorganisation informe d'une réalité a-normative possible (Ancet, 2006). En résulte la prise de conscience de la fragilité du mythe corporel normatif (Foucault, 1976 ; Butler, 2006), conséquence de l'angoisse que suppose l'existence autonome d'une hybridité interne. En ce sens, le corps du zombie est un corps expérimentable (Lemaitre, 2015), pour répéter l'expression de Barbara Lemaitre, qui coordonne l'enjeu expérientiel de peur.

De la figuration du zombie, l'acte cannibale réalise la crainte de l'ouverture du corps des personnages survivants en un choc visuel qui déstructure progressivement la conscience d'un corps intègre. Ce corps intègre, qui s'autovalide en fonction des normes esthétiques, sexuelles, et relationnelles qu'il produit (Butler, 2006), propose l'expérience de sa propre déchéance à travers sa déréalisation cadavérique. Le cadavre appelle une curiosité désorganisatrice qui réalise une conscience angoissée de la mort, d'abord symbolique, mais progressivement

physique et cognitive (Afeissa, 2018). La peur monstrueuse du zombie et l'expérience que convoque sa figuration impliquent le danger anthropophage qui plane au-dessus de la tension de survie des personnages dans le suivi narratif. L'acte ramène le corps du.de la survivant. e à celui du zombie, et développe la peur de sa figuration dans la condition cadavérique engagée dans l'acte cannibale.

En ce sens, l'expérience de l'acte cannibale conduit à dépasser métaréflexivement la conscience d'un ensemble de normes corporelles qui organise l'intégrité individuante du corps occidental et moderne par la conscience choc de la chute du mythe de cette intégrité. Nous référons dès lors l'expérimentation de l'acte cannibale à une nature méta-réflexive vis-à-vis des structures mythologiques des normes corporelles, renvoyée à la volonté de Eduardo Viveros de Castro d'une pensée cannibale dans l'organisation d'une dé-construction du point de vue occidental normatif par la prise de conscience de la construction des liens structurels qui coordonnent le sens occidental des choses (Viveros De Castro, 2009). En ça, pour conclure, réside la nature révolutionnaire de l'expérience de l'acte cannibale dans les films de zombies : la peur « monstrueuse » du corps décharné insinue une angoisse métaréflexive quant à la condition de notre propre corps occidental, actualisée par la tension de survie face à la menace anthropophage et l'acte cannibale qui opère son essence « hors-norme » pour composer une prise de conscience métaréflexive des structures qui constituent le mythe corporel moderne, en lien, dans les films de George Romero, avec une critique symbolique sur la société de consommation, l'hyper violence que suppose le capitalisme et la dé-réalisation sensorielle qu'elle engage, ainsi la chute du cercle relationnel traditionnel (surtout familial).

#### Bibliographie :

Afeissa, Hichman-Stéphane. 2018. *Esthétique de la charogne*. Paris : édition Dehors

Ancet, Pierre. 2006. *Phénoménologie du corps monstrueux*. Paris : Presses Universitaires de France

Butler, Judith. 2006. *Défaire le genre*, Paris, Edition Amsterdam

Descola, Philippe. 2010. *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris : Evergreen

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. 1973. *Capitalisme et schizophrénie : l'Anti-Oedipe*. Paris : Les éditions de minuit

Didi-Huberman, Georges. 2017. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit

Freeland, Cynthia. A. 2000. *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*. Colorado : Westview Press

Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard

Lemaitre, Barabara. 2015. *Zombie. Une fable anthropologique*. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest

Viveros De Castro, Eduardo. 2009. *Métaphysiques cannibales. Ligne d'anthropologie poststructurale*, Paris, Presses Universitaires de France

Williams, Tony. *George A. Romero : Interviews. Conversations with Filmmakers Series*. Jackson : University of Mississippi Press