

Zombi, œil, chair, « le Memento mori selon George A. Romero »

De la scène zombiesque inaugurale au shéol romerien (2^{ème} partie/3)

Comme notre première réflexion l'argumente, la création en Haïti du signifiant zombi par les esclaves rassemble, fait groupe et sous-tend une filiation à l'ancêtre commun *Nzàmbe*. Le signifiant a valeur d'exception dans l'Autre mais il peut également prendre, sous forme de poison, la place de l'objet afin d'irradier le corps et la chaîne signifiante.

C'est avec le romanesque et l'incorporation du mot zombi dans la langue des maîtres que le signifiant devient une métaphore. Le premier roman à en faire usage est *Le Zombi du Grand-Pérou, ou la Comtesse de Cocagne* de Pierre Corneille Blessebois publié aux Antilles le 15 février 1697. L'œuvre de Blessebois regroupe essentiellement des écrits facétieux et des poèmes burlesques. Surnommé le Casanova français, Blessebois séjourne régulièrement en prison pour adultère, proxénétisme, voies de fait et meurtre avant d'être condamné au bannissement. Après des années aux galères, il est vendu aux colons. C'est en Guadeloupe qu'est écrit le roman du zombi aux intrigues vaudevillesques et pseudo-vaudoues où l'on joue à faire le zombi. On dépeint Blessebois comme un dandy excentrique toujours endimanché. Ses falbalas et son outrecuidance, il les souhaite également dans son écriture et ose un « style maniéré¹ », affectionnant les tournures bizarres et l'apport de mots nouveaux. Par l'utilisation du mot zombi dans la chaîne du S₁, le roman est considéré par des académiciens, dont Charles Nodier, comme *Le premier écrit de la littérature francophone*.

Pourtant, c'est incontestablement dans le registre imaginaire et le cinéma que la représentation ad hoc du zombi va trouver son reflet le plus saillant. C'est-à-dire précisément dans l'art de la projection d'images et de lumière qui révèle l'objet *a* regard. Pour l'aborder avec précision et cerner le « révélateur le plus sensible² » de notre questionnement, il nous faut reprendre la généalogie cinématographique zombie à son commencement. Sa lignée perce le grand écran en 1932 et épouse avec ferveur onirique les croyances et les rites vaudous découverts par le tout Hollywood durant l'occupation américaine de Haïti (1915-1934) et grâce au récit ethnographique de William Buehler Seabrook, *The Magic Island (L'Île magique : les mystères du vaudou)*, publié en 1929.

Précisons d'emblée que la première représentation d'un zombi au cinéma est une représentation féminine dans *White Zombie* réalisé par Victor Halperin et écrit par Garnett Weston. Suivent de près une armée de zombis avec *Revolt of the Zombies* d'Halperin encore en 1936, un roi zombi avec *King of the Zombies*

de Jean Yarbrough en 1941, une nouvelle figure de zombification féminine dans *Vaudou (I Walked With a Zombie)* de Jacques Tourneur en 1943 et une autre encore dans *Zombies of Mora Tau* d'Edward L. Cahn en 1957.

L'image d'un féminin zombifié, vierge et désirable sera très souvent dupliquée dans l'histoire cinématographique à venir – zombie ou pas cependant en écho à la mythologie de la Dame Blanche – et va définir la représentation de l'altérité dans le cinéma de genre : une fine silhouette drapée d'un long vêtement de nuit blanc ou voiles et robe de mariée, le corps rigide, la marche automate, les yeux hagards fardés de noir. On peut aisément qualifier de *male gaze* et « d'idéal masculin³ » cette représentation de la femme mutique et sibylline en position d'objet du désir, manipulable à souhait et, puisqu'absente à elle-même, un prototype visuel de la Jouissance Autre féminine. Un exemple éloquent, en France, où cette figure est incarnée par Brigitte Lahaie dans *Les Raisins de la mort* de Jean Rollin en 1978.

La zombification se fait dans *White Zombie* avec de la poudre de zombi imprégnée sur une rose mais aussi par hypnose, gestes rituels des mains, fabrication d'une poupée de cire votive et vol de l'écharpe de la victime Madeleine Short (Madge Bellamy). La transcription du chiasma entre le visible et l'invisible est orchestrée grâce aux pouvoirs trompe-regard techniques du cinéma : utilisation novatrice du *split screen* et superposition des yeux scopophiles du *bokor* « Murder » Legendre (Bela Lugosi), filmés en *regard caméra* et *camera obscura* pour une anamorphose efficace s'il en est.

Aux prémices de la traditionnelle fête d'Halloween, très exactement le 1^{er} octobre 1968, entre en scène le zombi moderne avec le réalisateur George Andrew Romero. Romero est né dans le Bronx en 1940 d'une mère lituanienne et d'un père cubain dessinateur publicitaire de banderoles pour la promotion de films et de pièces de théâtre à Broadway. Il débute sa carrière comme monteur pour la publicité au cinéma et tourneur de spots politiques. Bien dénommé depuis « le père des zombis », sa filmographie zombiesque commence avec *Night of the Living Dead* (script de Romero et de John A. Russo, inspiré du roman de Richard Matheson, *Je suis une légende*) en 1968. Suivent *Zombie (Dawn of the Dead)* en 1978 où Romero est un instant figurant, *Day of the Dead* en 1985, *Land of the Dead* en 2005, *Diary of the Dead* en 2008 et *Survival of the Dead* en 2009. Quelques *comics* également avec les sagas *Toe Tags* (2004-2005) et *Empire of the Dead* (2014-2016) ainsi qu'un jeu vidéo où Romero incarne son propre rôle dans *Call of the Dead* de *Call of Duty : Black Ops*.

Je propose également *Due occhi diabolici (Two Evil Eyes)* en 1990 marquant la seconde collaboration de Romero avec Argento. Il n'est pas exactement question de zombi mais quand même d'un mort qui ne meurt pas et d'un chat revenant d'après leur transcription respective de deux nouvelles d'Edgar Allan Poe. S'y glisse le portrait de Charles Baudelaire, traducteur de Poe, accroché au mur d'un des décors comme troisième œil accompagnant celui

de chaque réalisateur. Leur première collaboration date de *Zombie (Dawn of the dead)* dont il existe un nombre incalculable de versions selon les pays, les censures et les différents montages. Gardons le Romero (126 min), l'Argento (115 min) et le Cannes cut (137 min)⁴ ainsi que l'apport par Dario Argento du groupe Goblin pour la bande originale.

La créature zombie s'est appropriée depuis le premier opus du réalisateur un nouveau signifié qui a acquis aujourd'hui une franche univocité de représentation. Le zombi romerien n'est plus un sujet aux prises avec un sorcier empoisonneur mais un corps bel et bien mort, vidé de toute transcendance, arraché du système signifiant. Aussi, le zombi s'exprime-t-il uniquement par grognements : « *uungh*⁵ ». Une dynamique pulsionnelle spécifique définit la part vivante du monstre. Elle s'impose sous le trait d'une oralité à la poussée insatiable, un mangeur d'hommes et d'animaux qui chasse par stimuli visuel, auditif et olfactif. *A divinis*, le zombi incarne la grande gueule de l'Autre que nous écrivons S(A) non barré. Sans plus de goétie également, la chose est l'objet d'un retour qui se fait automatique dérogeant au zéro de la mort comme maître absolu au profit d'un 1 comptable comparé en masse à une horde. La peau est putréfiée laissant présupposer le temps d'errance du cadavre, l'allure « effloupie⁶ » pour reprendre un néologisme de Lacan qui sied ici, je crois, et le vêtement des lambeaux d'étoffes. La différence sexuée n'est plus, au mieux un reste anatomique pour le dire. La reproduction zombiesque se fait par morsure sur les vivants et la destruction du cerveau s'affirme comme l'unique solution pour tuer définitivement la créature. Pas de remède ni de vaccin hormis l'amputation rapide, quand cela est possible, de la partie mordue du corps. Le personnage du zombi est souvent interprété par un figurant. L'identité de l'acteur importe peu. *Pernide ac cadaver*. On peut néanmoins faire mention de l'acteur Javier Botet qui incarne régulièrement à l'écran des rôles de zombies et de monstres parce qu'atteint du syndrome de Marfan. Épinglons aussi la présence zombifiée des chanteurs Henry Rollins dans la série *Nation Z*⁷ (qui aime à reprendre le bleu romerien zombi pour certaines de ses créatures) et Iggy Pop dans *The Dead don't Die* de Jim Jarmusch en 2019. Notons qu'ici, la créature de Jarmusch est appendue au seul signifiant de sa jouissance qu'elle répète inlassablement.

Alors je me permets cette question. Ce retour imaginarisé du réel n'est-il pas possiblement lisible dans la littéralité du patronyme « Romero » et la répétition des lettres r et o autour d'une syllabe que l'on pourrait qualifier d'instance imaginaire ? « ro → me ← ro ».

J'attire également l'attention sur la particularité de la graphie de la lettre z (surtout en script) qui astreint le geste à une sorte d'aller-retour-aller.

Il est vrai que les représentations cinématographiques s'organisent par rapport à une norme qui en précise la limite déontologique. Longtemps aux États-Unis cette limite est celle du Code de Production (1934-1968). Or, la volonté de Romero est franche au sortir du Code Hays, il veut « repousser les limites de l'image⁸ » et choisit l'art de l'anatomie médicale⁹ pour en excéder l'iconographie classique¹⁰. Son esthétique en effet ne vise aucune métaphore du corps. Elle imaginatise une tyrannie de la chair et de l'organe dévorés. Pour ce faire : « *un de [ses] investisseurs était dans l'industrie de la viande et apporta de vraies entrailles de vache. Tout était vrai*¹¹. » Le reste du donné à voir du truchement de *a* par les effets spéciaux est figuré par des mimes goules (dont la très remarquée femme nue zombie) ainsi que des mannequins en plastique découpés et recouverts de Silly Putty, de peinture Vapex et de sirop au chocolat Bosco en guise de sang¹². En couleurs dans *Zombie (Dawn of the Dead)*, le maquillage de Tom Savini (acteur également dans le long métrage) propose des créatures plutôt bleuâtres voire verdâtres laissant penser à certaines colorations de corps de Jérôme Bosch ou de Bernat Martorell (retable *La Décapitation de Saint-Georges*) bien qu'il s'avérât que ce ne fut qu'un défaut d'étalonnage cherchant le gris¹³.

L'écriture romerienne privilégie un cadre synoptique simple : un virus, une évolution épidémiologique mondiale et incontrôlable. Cependant, Romero invite à la lecture et convoque la dimension du regard. Pour *Night of the Living Dead* et *Zombie (Dawn of the dead)* nous proposons la lecture suivante. Noir et blanc ascétiques pour le premier. Le décor : un cimetière où Barbra (Judith O'Dea) et Johnny Blair vont fleurir le soir de la Toussaint la tombe de leur père mort. Un inconnu entre en scène, agresse les jeunes gens et tue Johnny. Deuxième décor : une ferme alentour où Barbra trouve refuge aux côtés de Ben (Duane Jones), deux couples et une fillette blessée. S'ensuit une nuit interminable de résistance aux assauts zombis. La présence des médias est fondamentale dans les films de Romero car elle symbolise toujours une voix qui, hors champ, soumet acteurs et spectateurs à la lecture diégétique du phénomène zombi. « *Ces événements effroyables ne sont pas le fruit d'une hystérie collective. Nous avons maintenant la preuve que des êtres récemment assassinés ont retrouvé peu de temps après la vie et ont immédiatement attaqué après d'autres personnes. Les pompes funèbres, les morgues et les hôpitaux sont arrivés à la conclusion suivante : tous les morts non ensevelis reviennent à la vie recherchant de nouvelles victimes*¹⁴. »

L'une des tendances narratives de Romero est d'induire au spectateur l'idée d'une complétude du champ de l'Autre qui équivaldrait à son annulation. « *Tu as déjà entendu parler de Macumba ? Le vaudou ? Mon grand-père était prêtre à Trinidad. Il nous disait toujours que quand il n'y a plus de place en Enfer, les morts reviennent sur terre*¹⁵. » La seconde tendance du réalisateur est de supplanter le discours de la science par sa mise en échec. La cause avancée

dans son premier long métrage est l'explosion d'un satellite de Vénus aux radiations mutagènes.

Aujourd'hui, *Night of the Living Dead* est devenu une œuvre incontournable du septième art, considérée comme *Le* prototype du cinéma d'horreur américain moderne, sacralisée au MoMA en 1970 et unique dans l'histoire du cinéma américain car représentative en 1968 d'une opposition majeure à l'*American Way of Life*. La portée politique de l'Amérique selon Romero peut être mise en avant de bien des façons dans son œuvre et beaucoup se sont affairés à cette étude. Son nom inscrit *sur* le drapeau américain dans *Night of the Living Dead* et le choix d'un acteur principal Noir (réitéré dans plusieurs opus) sont interprétés comme le plaidoyer antiségrégationniste d'un jeune Afro-américain aux luttes contre le système blanc en place et sa fin comparée à l'assassinat de Malcolm X ou à celui de Martin Luther King. (Outre sa période de mannequinat, on sait la carrière engagée du comédien Duane Jones, chef du *Black Theater Alliance*.)

Mais, c'est peut-être, je dirais, par retour sur image filmologique et/ou l'apport quelques années auparavant de Gilles Deleuze isolant le zombi comme « le seul mythe moderne¹⁶ » que Romero à partir de *Zombie* affirme ouvertement la dimension politique de sa narration. Le long métrage prend pour pièce maîtresse et décor le *Monroeville Mall*, l'un des premiers grands centres commerciaux des États-Unis, situé dans la banlieue de Pittsburgh, comptant plus de cent vingt magasins et patinoire. Huis clos encore, de nouveau un héros noir (Ken Foree) et une belle blonde (Gaylen Ross). Dans ce second opus, le zombi devient l'image fantomatique de l'*homo oeconomicus*, la métaphore de la mondialisation et du consumérisme ainsi que la métonymie de l'emprise du consommateur dévoré par un objet dévoilé et consommable, qui sans cesse se renouvelle – « insatiable, du manque-à-jour¹⁷ ». Il est pour le moins nécessaire de constater que la figure de masse n'est plus présentement la même que celle décrite par Freud qui se faisait l'écho unaire d'un idéal du moi faisant groupe. Ici, la masse devient une figure sans identité, une horde jamais repue et maximisatrice en perpétuelle extension du plus-de-jouir. Une confusion a/a' est à cet égard perceptible par la mise en continuité du visage des mannequins en vitrines avec celui des acteurs. Retenons la courte scène de « zombification poudrée », si je puis dire, où l'héroïne se farde à l'excès et dont le reflet se fige dans le miroir telle une poupée au regard vide. Pourtant, il faut avouer que la figure féminine s'émancipe dans *Zombie (Dawn of the Dead)*. Elle s'arme, combat et préfigure l'idéal cinématographique des *scream queens* à venir.

In extenso, la figure du zombi garde aujourd'hui son efficace narratif dans certaines productions et peut prétendre au statut de révélateur du mot d'esprit – un *witzombi* en quelque sorte – quand, au-delà de l'horreur, un dire que non s'y lit. Obscénité, cynisme¹⁸ et scepticisme¹⁹ fidèlement tel que Freud isole le *witz* et comme Romero le propose. Sinon, la représentation zombie git dans la

pauvreté de l'empan imaginaire à une seule dimension, vouée à la réduplication de masse. Le zombi devient alors un objet *a* cinégétique et fatalement la plus-value dénoncée par son créateur.

Il est de bon augure de compléter le tableau avec le cas très médiatisé du bien dénommé à l'état civil Clairvius Narcisse tel qu'on le présente dans le culte vaudou, les médias et le cinéma contemporain. Clairvius Narcisse est mort officiellement une première fois en 1962. La famille et l'acte de décès le corroborent. Drogué à la poudre de zombi, passé pour mort et enseveli, il est déterré puis séquestré par son frère. Clairvius Narcisse avait en effet hérité du domaine familial et désirait vendre, quitter Haïti pour Miami. Le malheureux réussit à s'enfuir en baissant, à l'insu de ses ravisseurs, la prise journalière de poudre de zombi mais disparaît encore dix ans de peur de représailles. Il réintègre la société au décès du frère, accompagné de l'anthropologue Wade Davis avec qui il parcourt shows télévisés et universités avant de mourir en 1994 dans une reconnaissance médiatique certaine. Gardons un exemple cinématographique avec le poétique et très documenté *Zombi Child* de Bertrand Bonello réalisé en 2019 qui questionne la possible transmission d'un héritage zombi à travers l'histoire de la petite fille de Clairvius Narcisse. Notons également en 1988, *The Serpent and the Rainbow* de Wes Craven tourné en Haïti. Bien que le film ne soit pas une franche réussite, arrêtons-nous sur l'épisode de décompensation qui advint pendant le tournage. Se pensant persécuté par les producteurs et persuadé d'avoir été zombifié, le scénariste Richard Maxwell dut être rapatrié d'urgence aux États-Unis. Les effets de dépersonnalisation disparurent dès qu'il regagna sa terre natale.

Une mention spéciale pour *Les Revenants* de Robin Campillo réalisé en 2004. Force nous est de constater que le long métrage déploie non pas une imaginarisation du réel mais une imaginarisation du symbolique. Sous forme de parenthèse narrative, le statut du zombi prend le trait du migrant – dixit « un cadre similaire aux réfugiés » – qu'il convient après recensement de réinsérer dans la société avec suivi psychologique pour le mort et sa famille. Ici, le zombi ne dévore pas l'autre et parle un peu. Il s'exprime à l'aide de quelques segments holophrastiques répétés ou de fragiles motifs imitatifs, dits « échos », empruntés aux vivants. Sa voix est postsynchronisée marquant habilement les effets de la parole imposée.

Un ajout supplémentaire avec *Les Affamés* de Robin Aubert réalisé en 2017 où il nous faut remarquer une production insolite zombie. Ici, les dévoreurs érigent des structures phalliques pointant vers le ciel à l'aide d'objets des vivants. Ces schèmes ressemblent à des monolithes kubrickiens et peuvent facilement nous évoquer des sociétés primitives et un culte totémique.

Pour terminer cet entre-deux, interrogeons le ressort du jeu métaphoro-métonymique du signifiant zombi *a parte* du septième art. Aujourd'hui, le sens commun désigne volontiers un individu cadencé à une batterie de signifiants maîtres qui le commandent. Il peut également être employé pour définir vulgairement les effets de la répétition d'un symptôme sur le parlêtre ou dépeindre grossièrement une dépendance aux addictions.

Il est bienvenue néanmoins d'aboutir ici l'appétence contemporaine aux images en réseaux qui célèbrent une prestance moïque augmentée et positivée grâce à l'apport d'effets numériques. C'est, en effet, je dirais, le gage actuel chéri de qui *zoom to be*.

¹ Blessebois Pierre Corneille, *Le Zombi du Grand-Pérou, ou la Comtesse de Cocagne*, Leopold Classic Library, 2015. *Notice*.

² Lacan Jacques, *Le Transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques*, Éditions de l'Association lacanienne internationale, p. 19. *Leçon du 8 octobre 1960*.

³ Lacan Jacques, *Autres écrits*, Éditions du Seuil, 2001, « Le Champ freudien », p. 84. *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu*. « Il tombe sous le sens de l'équilibre, qui est fondement de toute pensée, que cette préférence [prévalence du principe mâle] a un envers : fondamentalement, c'est l'occultation du principe féminin sous l'idéal masculin, dont la vierge, par son mystère, est à travers les âges de cette culture le signe vivant. »

⁴ Sévéon Julien, *George A. Romero, révolutions, zombies et chevalerie*, Popcorn, « Pop Cinéma », 2016, p. 153.

⁵ Kirkman Robert, Moore Tony, Adlard Charlie, *The Walking Dead*, Delcourt, « Contrebande », 2004, p. 8. *Passé décomposé tome 1*. Le *comic book* compte 33 volumes (2003-2019) et une série TV de 11 saisons marquée par la bande originale de Bear McCreary valant comme trait unaire sonore du monde de Rick Grimes, le héros emblématique et populaire du schéol zombiesque.

⁶ Lacan Jacques, *Le Savoir du psychanalyste*, Éditions de l'Association lacanienne internationale, p. 21. *Leçon du 4 novembre 1971*. « Floupi » est un terme rabelaisien qui signifie flétri, éreinté.

⁷ Schaefer Karl, Engler Craig, *Nation Z*, 2014-2018. Saison 4. Épisode 3.

⁸ Kourchine Dimitri, *Tous zombies*, série documentaire Arte, 2017. *Interview de George A. Romero*.

⁹ Quelques exemples : l'œuvre d'André Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem (À propos de la fabrique du corps humain en sept livres)*, *Essais et traités anatomiques* de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, le *Saint-Barthélemy* de Marco d'Agate, les *Écorchés* d'Honoré Fragonard et de Bernard Buffet ou encore les corps plastinés du docteur Gunther von Hagens.

¹⁰ Cf. Le Maître Barbara, *Zombie, une fable anthropologique*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016, « L'œil du cinéma », p. 70.

¹¹ Kourchine Dimitri, *op. cit. Interview de George A. Romero*.

¹² Sévéon Julien, *op. cit.* p. 41.

¹³ *Ibid.* p. 153.

¹⁵ *Night of The Living Dead*, George A. Romero, 1968. *Voix off*.

¹⁵ *Zombie (Dawn of the Dead)*, George A. Romero, 1978. *Réplique de Ken Foree*. Notons que le film est censuré en France jusqu'en 1983.

¹⁶ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de minuit, 1972, « Critique », p. 405.

¹⁷ Lacan Jacques, *Autres écrits*, Seuil, « Le Champ freudien », 2001, p. 435. *Radiophonie*.

¹⁸ Freud Sigmund, *Le Trait d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Presses universitaires de France, 2014, « Œuvres complètes tome VII », p. 135. *Les Tendances du trait d'esprit*.

¹⁹ *Ibid.* p. 136.