

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Arts et Sciences de la Communication

L'épidémie au cinéma

De l'infiniment grand à l'infiniment petit

Mémoire présenté par Margaux DE RE
en vue de l'obtention du grade de
Master en arts du spectacle
à finalité spécialisée en cinéma documentaire

Année académique 2013-2014

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Arts et Sciences de la Communication

L'épidémie au cinéma

De l'infiniment grand à l'infiniment petit

Mémoire présenté par Margaux DE RE
en vue de l'obtention du grade de
Master en arts du spectacle
à finalité spécialisée en cinéma documentaire

Année académique 2013-2014

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, le professeur Dick Tomasovic, pour ses avis éclairés, du début à la fin. Ensuite, je remercie d'avance ceux qui lisent ces lignes en tant que lecteurs : le professeur Livio Belloï et le professeur Pascal Durand. J'espère leur donner l'envie d'approfondir leur intérêt – ou d'en susciter un nouveau – pour des films qui m'ont moi-même largement passionnée. Je tiens enfin à remercier ceux qui m'ont soutenue durant cette dernière année à l'Université de Liège, notamment Thomas, pour avoir été là chaque jour, mais également les étudiants du Master en Arts du spectacle, en particulier Maud Christiane et Morgane Gilles. Merci également aux correcteurs et relecteurs de ce mémoire d'avoir participé à son perfectionnement.

« Tu sais d'où ça vient la poignée de main ? C'est comme ça qu'on montrait à un étranger qu'on ne cachait pas une arme, dans l'ancien temps. »

Contagion, Steven Soderbergh, 2011

INTRODUCTION

« Alors qu'une épidémie se propage à grande vitesse, la communauté médicale mondiale tente de trouver un remède et de contrôler la panique qui se répand. »¹ « Un commando de défense des animaux s'introduit dans un laboratoire secret afin de délivrer des chimpanzés, mais les animaux, contaminés par un mystérieux virus, bondissent sur leurs sauveurs. Vingt-huit jours plus tard, le mal s'est répandu à travers le pays. »² « Nous sommes en l'an 2035. La surface du globe est devenue inhabitable à la suite d'un virus ayant décimé 99% de la population. »³ L'enjeu général de ces films présents en nombre sur les écrans n'a pas besoin d'être exposé. La tendance semble d'ailleurs aussi épidémique que les films eux-mêmes : synopsis similaires, récurrences narratives et visuelles. Derrière ces récits se profile un même horizon : l'épidémie.

Le spectre épidémique

Si la notion d'épidémie nous a dans un premier temps intéressée, c'est parce qu'elle revêt une dimension fascinante qui n'est pas sans lien avec le caractère tentaculaire et foudroyant des propagations qu'elle engendre. Cet attrait pour le sujet se double également d'un fantasme angoissant : et si une épidémie éclatait à l'échelle du globe ? Imaginons un enfant qui se cache pendant des heures sans répondre à sa mère qui le cherche et se défendrait en répliquant : « C'est juste pour voir ce que ça fait ! » Dans le même ordre d'idée, si personne n'a – au moins ostensiblement – le souhait de voir l'humanité anéantie par un virus ultracontagieux, une certaine curiosité demeure. « Et si... » Pour assouvir cet étrange désir, le cinéma nous permet de voir se concrétiser le spectacle de l'épidémie.

¹ PREMIERE, « Contagion », *Premiere*, [en ligne], [URL : <http://www.premiere.fr/film/Contagion-2215397>], consulté le 10 décembre 2013.

² PREMIERE, « 28 jours plus tard », *Premiere*, [en ligne], [URL : <http://www.premiere.fr/film/28-Jours-Plus-Tard-133652>], consulté le 10 décembre 2013.

³ PREMIERE, « L'armée des 12 singes », *Premiere*, [en ligne], [URL : <http://www.premiere.fr/film/L-armee-des-12-singes-131473>], consulté le 10 décembre 2013.

Parallèlement à cet intérêt strictement personnel, l'épidémie est un sujet avec lequel l'individu moderne semble cohabiter quotidiennement. Depuis l'épidémie de SRAS de 2003⁴, le monde a encore frémi à l'évocation du coronavirus et de la grippe aviaire H7N9. Plus récemment, au mois d'avril 2014, la fièvre hémorragique liée au virus Ebola a fait au moins cent morts en Guinée⁵. Si ces épidémies semblent peu spectaculaires par rapport aux millions de morts de la peste noire, de la variole, ou encore du choléra qui ont décimé les générations des siècles passés, notre quotidien semble hanté par la menace d'une crise sanitaire. Il suffit de se rendre dans n'importe quelles toilettes publiques pour observer les panneaux préventifs : « lutez contre les germes en vous lavant les mains ! », ou encore « moi, les germes, je m'en lave les mains » pour ceux qui ne craignent pas les jeux de mots faciles. Le spectre épidémique plane sur notre quotidien, qu'il soit justifié ou non. Dès lors, il n'est pas étonnant que le cinéma s'y intéresse, et, par extension, que nous nous y intéressions également dans cette recherche.

Au-delà d'un attrait personnel et de ce deuxième intérêt plus général, réside également un intérêt cinématographique à l'épidémie. Le fait, pour les cinéastes, de s'atteler à développer des chaînes causales complexes, ayant parfois comme ampleur l'humanité entière, requiert une certaine ingéniosité du scénario. Un individu en contamine un autre, qui en contamine un troisième, qui, lui-même, va contaminer un quatrième individu puis un cinquième, etc. L'enchaînement est même difficile à exprimer par écrit : qu'en est-il alors des images ? La multiplication des lignes narratives doit sans cesse se faire dans le respect de la compréhension du spectateur, ce qui peut s'avérer laborieux. Il est nécessaire de suggérer à la fois l'ampleur géographique du phénomène, mais également sa rapidité de propagation. Cette habileté doit être d'autant plus grande que les phénomènes qui se propagent sont majoritairement invisibles. Comment figurer la transmission d'un virus s'il est impossible pour l'œil humain de le voir ? Le film d'épidémie est donc soumis à deux contraintes : représenter le mondial, le global, l'immense, et suggérer le microscopique, l'inobservable, l'invisible.

⁴ Grégoire ALLIX, « Dix ans après le SRAS, la double menace d'un coronavirus et du H7N9 », *Le Monde*, [en ligne], [URL : <http://www.lemonde.fr/planete/article/2013/04/09/dix-ans-apres-le-sras-la-double-menace-d-un-coronavirus.html>], publié le 9 avril 2013, consulté le 10 janvier 2013.

⁵ Agence France-Presse, « L'épidémie due au virus Ebola sous contrôle en Guinée », *Le Monde*, [en ligne], [URL : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2014/04/15/guinee-le-gouvernement-affirme-que-l-epidemie-due-a-ebola-est-sous-controle_4401205_3212.html], publié le 15 avril 2014, consulté le 3 mai 2014.

Déclinaisons multiples

Depuis des décennies, les réalisateurs de fictions⁶ ont exploité l'épidémie de diverses manières : comme contexte historique pour raconter autre chose (*Isle of the Dead*, Robson, 1945), comme sujet médical au cœur d'une investigation (*Medical Investigation*, Horwitch, 2004), comme processus permettant de faire se multiplier les zombies (*Resident Evil*, Anderson, 2000) ou les vampires (*Daybreakers*, Spierig, 2010).

La démarche au fondement de cette recherche débute avec les films eux-mêmes. De vision de film en vision de film, il est apparu que le corpus épidémique regroupait des films qui entretenaient à la fois des différences notables, mais également des points communs manifestes. L'impression laissée est celle d'un cinéma qui se répète sans cesse, garant d'un plaisir toujours égal pour le spectateur. Bien entendu, ce constat n'est pas propre au film épidémique puisqu'il est au fondement d'à peu près tous les genres. Néanmoins, si un corpus semblait pouvoir être dégagé, il paraissait transversal à la notion de genre.

Notre corpus est inspiré des travaux d'au moins deux auteurs : Priscilla Wald et Hugo Clémot. Priscilla Wald, professeur à la Duke University, notamment spécialisée dans les rapports entre médecine et littérature, a étudié la narration au travers de son ouvrage *Contagious: Cultures, Carriers and the Outbreak Narrative*⁷. Elle y développe, à partir d'exemples tirés à la fois de la littérature et du cinéma, une analyse qui mêle narration et société. Sa démarche permet de mieux comprendre le discours lié à l'épidémie, comme nous aurons le loisir d'y revenir dans ce travail. Hugo Clémot, quant à lui, enseigne la philosophie à l'Université de Paris I et est à l'origine d'un article sur « l'horreur épidémique »⁸. Dans son texte, l'auteur balaye efficacement la production de ce genre de films. Il postule que leur imaginaire, comme nous le confirmerons dans ce travail, amène à une forme de scepticisme vis-à-vis du monde – scepticisme que nous mettrons en perspective, ainsi que la méthode même d'Hugo Clémot. Grâce à ces textes, il a pu être possible de dégager un corpus portant, d'une part, sur des narrations traitant d'épidémie et, d'autre part, sur des films d'horreur

⁶ Nous ne traiterons pas ici des documentaires sur les différentes épidémies, qui pourraient à eux seuls faire l'objet d'un travail. Quelques exemples de films (liste non exhaustive) : à propos de l'épidémie de variole en France *Pavillon 10*, Christophe COCHERIE, 2013 ; sur la grippe espagnole *La Grande tueuse*, Christophe WEBER, 2006 ; sur le sida *How to Survive a Plague*, David FRANCE, 2012.

⁷ Priscilla WALD, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008.

⁸ Hugo CLEMOT, « Une lecture des films d'horreur épidémique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°21, Lyons, E.N.S., 2011, pp. 167-184.

épidémique. À partir de ce point de départ, notre propre expérience des films a permis d'enrichir cet ensemble. Nous avons d'ailleurs fait le choix d'y mêler séries télévisées et films, parce que nous avons réalisé que les téléfilms et les séries avaient tendance à souvent prolonger les thèmes du cinéma, voire à les réutiliser⁹. Notre objectif concernant le corpus a été de le rendre à la fois varié – en termes de genres, de cinéastes, d'époques – tout en privilégiant les films qui concernent notre sujet de façon manifeste, notamment en recourant au terme *épidémie* dans leurs synopsis. Nous sommes consciente que la frontière entre un film qui évoque vaguement l'épidémie et un film qui explore véritablement le sujet n'est pas objective, mais nous pensons intimement qu'il était préférable de limiter le corpus à cette cinquantaine de films. Ce parti pris permet l'analyse d'un maximum de films tout en évitant aux lecteurs de ce travail de s'égarer dans la masse. Il est dès lors probable que le lecteur qui lit ces lignes rapproche nos observations d'autres films, absents de notre filmographie. Un travail plus conséquent pourrait permettre d'appréhender une quantité de films encore plus grande, mais nous ne sommes pas convaincue que les conclusions seraient pour autant différentes. Manifestement, dès que se mêlent épidémie et cinéma, se dessine plus ou moins spontanément un ensemble de films dont le thème principal est la propagation à grande échelle d'une maladie ou d'un mal quelconque. Tous ces films donnent l'intuition d'appartenir à un même ensemble et poussent celui qui les voit en nombre à identifier et reconnaître certains traits saillants.

⁹ C'est notamment le cas pour *The Andromeda Strain*, téléfilm en deux épisodes de Mikael Salomon diffusé en 2008, adapté d'un roman éponyme de Michael Crichton datant de 1969, et adapté au cinéma par Robert Wise en 1971, toujours sous le même nom.

Filmographie¹⁰

<i>The Isle of the dead</i>	Mark Robson	1945
<i>Panic in the street</i>	Elia Kazan	1950
<i>Invasion of the Body Snatchers</i>	Don Siegel	1956
<i>The Last man on Earth</i>	Ubaldo Ragona, Sidney Salkow	1964
<i>Night of the Living Dead</i>	George A. Romero	1968
<i>The Omega Man</i>	Boris Sagal	1970
<i>The Andromeda Strain</i>	Robert Wise	1971
<i>The Crazies</i>	George A. Romero	1973
<i>Survivors (TV)</i>	Terry Nation	1975
<i>The Cassandra Crossing</i>	George Pan Cosmatos	1976
<i>Dawn of the Dead</i>	George A. Romero	1978
<i>Invasion of the Body Snatchers</i>	Philip Kaufman	1978
<i>Contamination</i>	Lewis Coates, Luigi Cozzi	1980
<i>Virus</i>	Bruno Mattei	1980
<i>Virus</i>	Kinji Fukasaku	1980
<i>Epidemic</i>	Lars Von Trier	1987
<i>Body Snatchers</i>	Abel Ferrara	1993
<i>The Stand (TV)</i>	Mick Garris	1994
<i>Outbreak</i>	Wolfgang Petersen	1995
<i>12 Monkeys</i>	Terry Gilliam	1996
<i>Contaminated man</i>	Anthony Hickox	2000
<i>Resident Evil</i>	Paul W. S. Anderson	2000
<i>28 Days Later</i>	Danny Boyle	2003
<i>Dawn of the Dead</i>	Zack Snyder	2004
<i>Medical Investigation (TV)</i>	Jason Horwitch	2004
<i>Resident Evil : Apocalypse</i>	Alexander Witt	2004
<i>Day of the Dead 2 : Contagium</i>	Anna Clavel	2005
<i>Isolation</i>	Billy O'brien	2005
<i>Land of the Dead</i>	George A. Romero	2005
<i>The Zombie Diaries</i>	Michael Bartlett, Kevin Gates	2006
<i>[REC]</i>	Jaume Balaguero, Paco Plaza	2007
<i>30 Days of Night</i>	David Slade	2007
<i>28 Weeks Later</i>	Juan Carlos Fresnadillo	2007
<i>I am a Legend</i>	Francis Lawrence	2007
<i>Resident Evil : Extinction</i>	Russell Mulcahy	2007
<i>The Invasion</i>	Oliver Hirschbiegel	2007

¹⁰ Une filmographie plus complète, reprenant des résumés des films, est disponible en annexe.

<i>The Signal</i>	Dan Bush	2007
<i>Blindness</i>	Fernando Meirelles	2008
<i>Dead Set</i> (TV)	Yann Demange	2008
<i>Diary of the Dead</i>	George A. Romero	2008
<i>Doomsday</i>	Neil Marshall	2008
<i>Resident Evil : Degeneration</i>	Makoto Kamiya	2008
<i>Survivors</i> (TV)	Adrian Hodges	2008
<i>The Andromeda Strain</i> (TV)	Mikael Salomon	2008
<i>The Happening</i>	M. Night Shyamalan	2008
<i>Survival of the Dead</i>	George A. Romero	2009
<i>Berlin Undead</i>	Marvin Kren	2010
<i>Carriers</i>	Alex Et David Pastor	2010
<i>Phase 7</i>	Nicolas Goldbart	2010
<i>Daybreakers</i>	Peter Spierig, Michael Spierig	2010
<i>Resident Evil : Afterlife 3D</i>	Paul W. S. Anderson	2010
<i>The Crazies</i>	Breck Eisner	2010
<i>The Walking Dead</i> (TV)	Frank Darabont	2010
<i>Contagion</i>	Steven Soderbergh	2011
<i>Perfect Sense</i>	David Mackenzie	2011
<i>Retreat</i>	Carl Tibbetts	2011
<i>The Zombie Diaries 2</i>	Michael Barlett, Kevin Gates	2011
<i>Resident Evil : Retribution</i>	Paul W. S. Anderson	2012
<i>Warm Bodies</i>	Jonathan Levine	2013
<i>World War Z</i>	Marc Forster	2013
<i>Helix</i> (TV)	Ronald D. Moore	2014

Épidémie, contagion, contamination

Lorsqu'il a été question de passer de la pratique des films à la théorie, la recherche de textes sur l'épidémie au cinéma s'est avérée laborieuse. Si les ouvrages médicaux sur le sujet se comptent par milliers, quand nous avons souhaité en savoir plus sur son existence au cinéma, nos recherches ont été très peu concluantes. Le corpus des films épidémiques semblait lui-même avoir été très peu étudié – si ce n'est chez Priscilla Wald et Hugo Clénot précédemment cités. Afin de pallier ce manque, nous avons tenté de nous appuyer sur des disciplines différentes, et de consulter des ouvrages adoptant d'autres perspectives sur nos films. Nous avons ainsi lu des ouvrages sur les films de zombies, de fin du monde écologique, ou encore sur les vampires et les investigations médicales, afin de mieux cerner notre corpus. En parallèle des ouvrages de cinéma, nous avons consulté des livres de sciences sociales, ou encore de philosophie, qui abordaient l'épidémie chacun dans leur domaine.

Afin de mieux cerner les enjeux, et surtout la nature de cet ensemble de films, il a été nécessaire de faire un détour par la médecine. Cette démarche a d'ailleurs aidé à mettre en évidence une structure possible pour appréhender l'épidémie. Un retour aux différentes définitions a permis de l'envisager comme une sphère faite de trois couches distinctes.

Sur le pourtour, il y a l'épidémie. Elle concerne le résultat d'un processus global et est à mettre en rapport avec la population du monde. Si l'on pénètre cette première épaisseur, et qu'on cesse de considérer la propagation à échelle macroscopique, on peut la voir comme un ensemble de chaînes de transmission de la maladie. Il s'agit de la contagion, soit du phénomène permettant au virus ou au mal d'atteindre de plus en plus d'individus. Enfin, au cœur de la sphère, à un niveau interpersonnel – et microscopique —, se terre la contamination. Invisible et insidieuse, elle implique le passage du virus ou du mal d'un individu à un autre. Dans leur article sur la contagion, Florent Coste, Adrien Minard et Aurélien Robert écrivent : « La contamination remonte des effets aux causes d'un processus avec ses agents et ses patients, à la différence de la contagion, qui décrit un processus de manière impersonnelle et globale. »¹¹ Il s'agit donc de trois termes allant du plus collectif au plus individuel. L'épidémie concerne la population alors que la contagion s'occupe de chaînes d'individus et que la contamination se limite à deux personnes. Ces termes

¹¹ Florent COSTE, Adrien MINARD, Aurélien ROBERT, « Contagions. Histoires de la précarité humaine », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 21, Lyons, E.N.S., 2001, p. 8.

apparaissent comme dépendants les uns des autres : l'épidémie a besoin de la contagion pour exister, et la contagion implique la contamination des individus. Mais cette corrélation n'est valable que dans un sens et toutes les contaminations individuelles n'impliquent pas d'épidémie, fort heureusement.

Cette conception par couches de l'épidémie, de la contagion et de la contamination s'est révélée être un outil très efficace pour l'étude des films. Dans un second temps, il a dès lors été question de lui attribuer une correspondance claire au cinéma. Dans cette vision qui reste personnelle, les trois concepts concernent chacun une couche différente de chacun des films.

L'épidémie est à la surface du film. Elle est une figure générale, exploitée avec plus ou moins d'insistance par les cinéastes. Certains en font le thème principal de leur film, comme Soderbergh dans *Contagion* (2010). D'autres en font le déclencheur de leur histoire, comme dans *28 Days Later* où l'épidémie sert à générer un grand nombre d'infectés-zombies. Quelle que soit son utilisation, l'épidémie entraîne avec elle certains blasons récurrents, plus ou moins présents en fonction des films. L'exemple emblématique est sans doute le plan de très grand ensemble sur un centre urbain (Figures 1 et 2). Souvent filmés depuis le ciel, ces plans montrent une ville où les survivants sont rares. À leur place : le néant ou les foules contaminées. Parallèlement, l'épidémie charrie des blasons liés à certains motifs narratifs, comme le rôle des institutions qu'elle remet presque systématiquement en cause.



Figure 1 : Plan de grand ensemble de la ville envahie par les contaminés (*World War Z*, 2013)

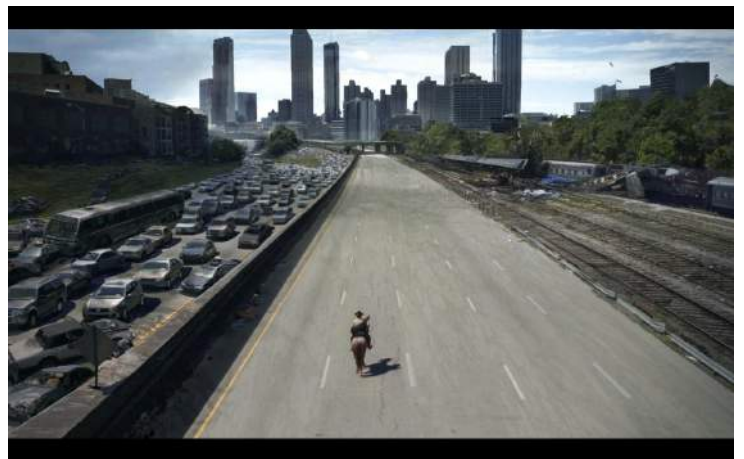


Figure 2 : Plan d'ensemble de Rick arrivant à Atlanta, déserte (*The Walking Dead*, 2010)

En aval de l'épidémie se trouve la contagion. Elle nous fait pénétrer un peu plus en profondeur dans les films et concerne, entre autres, leur narration. Comme nous l'avons vu précédemment, l'épidémie amène irrémédiablement à une forme de narration en chaîne : un individu va en contaminer un autre, cet autre va rencontrer deux autres individus, pendant que le premier poursuit sa route et croise d'autres personnes, etc. Cet enchaînement correspond à la contagion. Cette dernière est dotée d'un début – un premier cas – et d'une fin – en général, l'extinction de l'humanité. La contagion apparaît dès lors comme profondément narrative. Il arrive que sa structure se retrouve visuellement dans les films, notamment lors des séquences sur le travail des épidémiologistes (Figure 3). Se dessine alors sur les tableaux blancs la toile qui relie entre eux les contaminés. Mais nous verrons que cette logique narrative d'apparence simple se complexifie en fonction des films, en se focalisant tantôt sur les survivants, tantôt sur le virus ou le mal. Si le virus et le mal sont invisibles, ils sont cependant bien souvent au cœur de certaines images, de façon tout à fait surprenante.

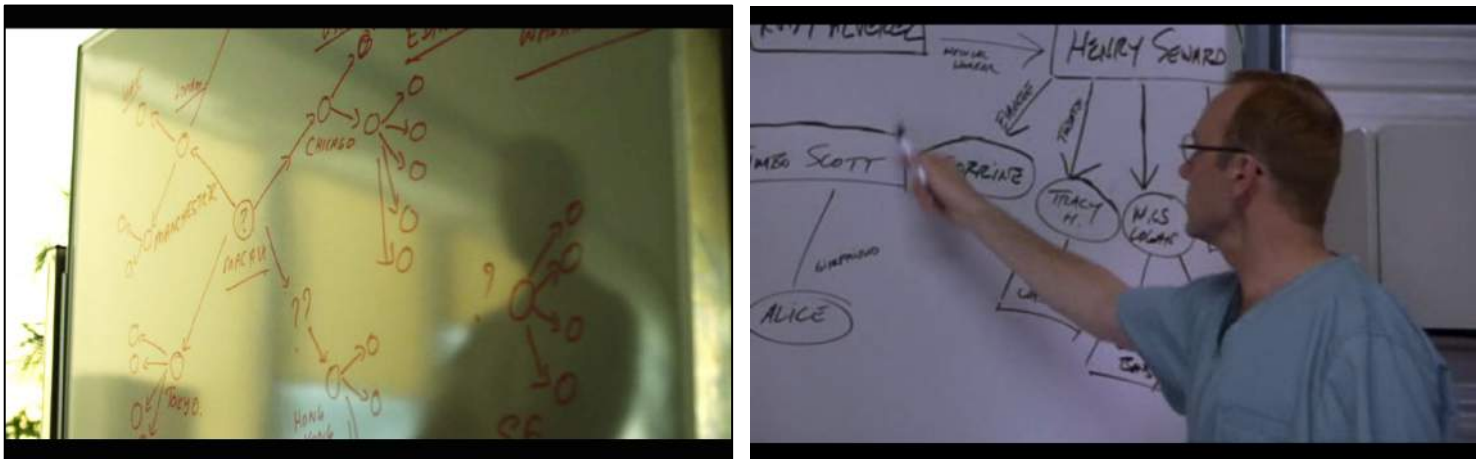


Figure 3 : Schématisation de la contagion par les épidémiologistes (*Contagion*, 2010 ; *Outbreak*, 1995)

Enfin, le noyau de ces films est composé de séquences qui montrent la contamination et placent la caméra au plus près des individus. Comme il est possible de le postuler intuitivement, la logique est dès lors celle du gros plan. Puisque la maladie qui se propage a en général des conséquences visibles sur les individus, il est possible d'affirmer que le cinéma épidémique est un cinéma du corps. La caméra se place à la surface de la peau pour tenter de scruter les traces de la contamination (Figures 4 et 5). Mais ce n'est pas tout : puisqu'il est invisible, le virus ou le mal doit être *suggéré* par les cinéastes, par des moyens cinématographiques singuliers, comme nous le verrons dans le chapitre dédié à la contamination.

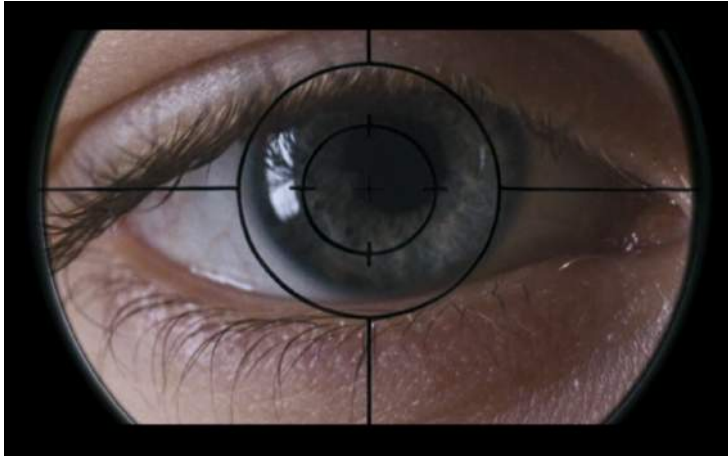


Figure 4 : Recherche des signes de contamination dans les yeux d'un survivant (*28 Weeks Later*, 2007)



Figure 5 : Bras sous perfusion d'un contaminé (*Helix*, 2014)

Au revers de l'épidémie telle que nous la côtoyons dans les médias, en littérature, au cinéma — ou dans les toilettes — se cache un imaginaire riche, fait de masques chirurgicaux et de combinaisons de protection pour les plus rationnels, et de fin de l'humanité pour les plus imaginatifs. Il s'agit pour le cinéma d'aller puiser dans ces ensembles d'idées afin de réaliser les films. Le spectateur qui se rend au cinéma pour voir *Contagion* (Soderbergh, 2010) a des attentes particulières qu'il a développées en vis-à-vis de cet imaginaire. Parallèlement, les films portant sur les épidémies ne cessent d'alimenter cet imaginaire. Il y a donc un aller-retour constant entre l'imaginaire et le cinéma. C'est cet imaginaire de l'épidémie qui va constituer le fil rouge de notre recherche. Car en corolaire des questions cinématographiques se développe un discours plus général : la façon qu'a le cinéma de montrer ces phénomènes manifeste d'une certaine conception de l'épidémie, qui se propage de film en film, et de spectateur en spectateur. Lavez-vous bien les mains, et passons à présent au développement de ce travail.

CHAPITRE PREMIER

ÉPIDÉMIE

1. USAGES ET ÉTYMOLOGIE

Le terme *épidémie* signifie littéralement « qui circule dans le peuple »¹². Il provient du grec ancien *ἐπί* signifiant « sur » et *δῆμος* traduisible par « le peuple ». À l'origine, *ἐπίδημος* est utilisé par Homère dans l'*Odyssée* pour parler de « celui qui est dans le pays »¹³. Il faut attendre Hippocrate pour trouver les premières utilisations du terme dans son sens médical. À partir de ce moment, le terme *epidemia* est également intégré au vocabulaire médical latin.

Comme le souligne Norbert Gualde, professeur d'immunologie à Bordeaux, le terme même d'épidémie, dans sa définition initiale, renvoie à l'idée de monde, de globe :

En fait, épidémie, synonyme de ce qui « circule » sur le peuple, rappelle que le verbe circuler a pour origine le terme latin *circulus* – cercle – qui s'accorde avec la potentialité pandémique de l'épidémie pouvant englober – du latin *globus* : sphère – la sphère terrestre. La globalisation pandémique potentielle souligne que microbe et globe vont de pair.¹⁴

Selon le dictionnaire *Le Trésor de la Langue française*, l'épidémie peut se définir de plusieurs manières :

A. MÉDECINE : 1. Augmentation inhabituelle et subite du nombre d'individus atteints d'une maladie transmissible existant à l'état endémique dans une région ou une population donnée ; apparition d'un nombre plus ou moins élevé de cas d'une maladie transmissible n'existant pas normalement à l'état endémique dans une région donnée. 2. (*par extension*) Multiplication considérable de cas de toute maladie (transmissible, carencielle ou autre ; intoxication) ou de tout autre phénomène biologique ou social (accident, divorce, suicide, etc.).

B. AU FIGURÉ : [En parlant de tout autre phénomène humain jugé comme un mal collectif] Ce qui touche rapidement et dans un même lieu un grand nombre de personnes en se propageant comme une épidémie.¹⁵

¹² Paul IMBS (sous la dir. de), *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne], Paris, C.N.R.S., 1971-1994, [URL : <http://atilf.atilf.fr>], consulté le 5 décembre 2013.

¹³ Norbert GUALDE, *L'épidémie et la démorésilience: La résistance des populations aux épidémies*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ Paul IMBS (sous la dir. de), *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne], Paris, C.N.R.S., 1971-1994, [URL : <http://atilf.atilf.fr>], consulté le 5 décembre 2013.

Le terme *épidémie* se distingue de celui de *pandémie* et d'*endémie*¹⁶. L'endémie se caractérise par une certaine « stabilité » de la propagation de la maladie qui se cantonne à une zone géographique définie. Il s'agit par exemple de maladies tropicales qui persistent dans certaines régions, mais dont le nombre de cas reste relativement constant. L'épidémie, elle, correspond à une augmentation soudaine du nombre de cas en se limitant dans le temps à une période relativement courte. Un exemple d'épidémie récente date de 2003. Il s'agit de l'épidémie de SRAS qui a touché la Chine avant de brusquement se répandre dans le reste du monde¹⁷. Enfin, la pandémie est une épidémie à grande échelle, avec comme terrain de propagation un continent entier, ou encore le monde. Citons en exemple le cas de la pandémie de grippe espagnole entre 1918 et 1920 qui a fait entre 20 et 40 millions de morts à travers le monde.¹⁸

Dans le langage courant, nous faisons l'économie de ces nuances. Ce qui semble prédominant, ce n'est pas tant la nature de ce qui se propage, mais la façon dont cette propagation s'opère. Qu'on parle de maladies infectieuses ou de phénomènes sociologiques et psychologiques, c'est le caractère expansif du processus qui importe.

Une des premières occurrences du terme *épidémie* au sens médical est présente dans les écrits de Thucydide sur la guerre du Péloponnèse où il décrit la peste qui touche Athènes entre 431 et 428.

Ils mouraient pêle-mêle et les cadavres s'entassaient les uns sur les autres ; on les voyait, moribonds, se rouler au milieu des rues et autour de toutes les fontaines pour s'y désaltérer. Les lieux sacrés où ils campaient étaient pleins de cadavres qu'on n'enlevait pas. La violence du mal était telle qu'on ne savait plus que devenir et que l'on perdait tout respect de ce qui est divin et respectable. Toutes les coutumes auparavant en vigueur pour les sépultures furent bouleversées. On inhumait comme on pouvait. Beaucoup avaient recours à d'inconvenantes sépultures, aussi bien manquait-on des objets nécessaires, depuis qu'on avait perdu tant de monde. Les uns déposaient leurs morts sur des bûchers qui ne leur appartenaient pas, devant ceux qui les avaient construits et y mettaient le feu ; d'autres sur un bûcher déjà allumé, jetaient leurs morts par-dessus les autres cadavres et s'enfuyaient¹⁹

¹⁶ Paul IMBS (sous la dir. de), *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Paris, C.N.R.S., 1971-1994., [en ligne] [URL : <http://atilf.atilf.fr>], consulté le 5 décembre 2013.

¹⁷ Sur le sujet, ainsi que sur le Coronavirus et le H7N9 : Grégoire ALLIX, « Dix ans après le SRAS, la double menace d'un coronavirus et du H7N9 », *Le Monde*, [en ligne], [URL : http://www.lemonde.fr/planete/article/2013/04/09/dix-ans-apres-le-sras-la-double-menace-d-un-coronavirus-et-de-h7n9_3156099_3244.html], publié le 9 avril 2013, consulté le 10 janvier 2013.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, [en ligne], trad. REMACLE Philippe, [URL : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/thucydide/livre2.htm>], consulté le 5 décembre 2013.

L'idée dominante de ce bref passage est la description de l'amoncellement de dépouilles et de cadavres en devenir. Ici, Thucydide évoque le caractère hors du commun de la situation, engendrant même des méthodes allant à l'encontre des pratiques funéraires habituelles. La crise est telle que plus aucune norme ne peut être respectée. Thucydide n'invente pas. Il expose les événements de l'époque tels qu'il les vit. Cette épidémie d'envergure le heurte, et il traduit en mots sa stupéfaction au travers de ce récit descriptif qui a acquis avec le temps une haute valeur historique.

Par la suite, vers la fin du V^e siècle ACN, la tragédie grecque, et notamment Sophocle dans *Œdipe Roi*, va utiliser le fléau tel que décrit par Thucydide comme trame de fond de la tragédie. Ainsi, au début du récit, un prêtre vient implorer Œdipe pour qu'il fasse cesser l'épidémie qui frappe Thèbes.

Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans les germes où se forment les fruits de son sol, la mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes, qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte torche, déesse affreuse entre toutes, la Peste, s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, cependant que le noir Enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots. [...] Et la Cité se meurt en ces morts sans nombre. Nulle pitié ne va à ses fils gisant sur le sol : ils portent la mort à leur tour, personne ne gémit sur eux. Épouses, mères aux cheveux blancs, toutes de partout affluent au pied des autels, suppliantes, pleurant leurs atroces souffrances.²⁰

Ce texte permet de constater le passage de l'épidémie comme fait historique à l'épidémie comme mythe. Ces phénomènes ont toujours existé, qu'il s'agisse des premiers fléaux de peste à l'Antiquité ou des cas de SRAS contemporains. Dans la littérature et la peinture se trouvent les traces des grandes épidémies du monde. Elles y sont rapportées dans une démarche descriptive et historique. Parallèlement à cette attitude, des artistes et auteurs vont s'inspirer de ces phénomènes pour produire des œuvres fictionnelles. Cette double dimension va traverser les siècles et les disciplines artistiques et ainsi former des mythologies de l'épidémie. Dans la littérature, les exemples sont nombreux²¹, à commencer par *La Peste* de Camus, pour n'en citer qu'un.

²⁰ SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, [en ligne], trad. In Libro Veritas, [URL : <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre2377.html>], publié le 8 août 2005, consulté le 5 décembre 2013.

²¹ Mathilde GERARD, « Epidémies et littérature, une inspiration contagieuse », *Le Monde*, [en ligne], [URL : http://www.lemonde.fr/epidemie-grippe-a/article/2009/09/11/epidemies-et-litterature-une-inspiration-contagieuse_1237724_1225408.html], publié le 11 septembre 2009, consulté le 10 décembre 2013.

Ce qui semble avoir encouragé la construction d'une mythologie de l'épidémie, c'est le caractère écrasant du phénomène, étroitement lié à son potentiel d'expansion rapide et global. Les rues telles que décrites par Thucydide évoquent la fin du monde – ou peut-être est-ce notre vision de la fin du monde qui se calque sur ce type de descriptions. Quoi qu'il en soit, l'épidémie est fascinante. Et l'intérêt pour le sujet n'est pas uniquement le fruit d'un imaginaire fécond. Les épidémies telles qu'elles ont existé comptabilisent des pertes humaines par millions : pas moins de 100 millions de victimes de la peste noire dans le monde, et 30 millions de morts lors de la grippe espagnole de 1918²². Entre la description historique et réaliste d'une part, et le récit fictionnel d'autre part, le lien est étroit. Le film *Epidemic* (Lars Von Trier, 1987) joue d'ailleurs sur ce prolongement de l'épidémie comme fiction à l'épidémie comme réalité en racontant comment deux cinéastes occupés à écrire un scénario d'épidémie vont progressivement la voir se concrétiser dans la vie réelle.

L'épidémie médicale concerne en général la propagation de maladies infectieuses. Par extension, elle concerne également des phénomènes qui ne sont pas contagieux comme l'obésité ou encore le suicide. Un auteur comme Durkheim, qui a étudié le suicide d'un point de vue sociologique, parle « d'épidémie de suicides »²³ pour traduire le caractère expansif du phénomène.

Bien souvent, en parallèle au sens médical, le terme *épidémie* est utilisé pour son potentiel métaphorique. Cette utilisation peut de prime abord sembler récente. Au contraire, le sens figuré de l'épidémie est exploité depuis plusieurs siècles comme l'attestent, entres autres, les deux citations suivantes de Jean-Jacques Rousseau et de l'abbé Raynal.

Il est, pour ainsi dire, des épidémies d'esprit qui gagnent les hommes de proche en proche, comme une espèce de contagion ; parce que l'esprit humain, naturellement paresseux, aime à s'épargner de la peine en pensant d'après les autres, surtout en ce qui flatte ses propres penchants.²⁴

²² SLATE, « Les 10 pires épidémies de l'histoire », *Slate.fr*, [en ligne], [URL : <http://www.slate.fr/lien/29823/les-10-pires-epidemies-de-lhistoire>], publié le 6 novembre 2011, consulté le 10 décembre 2013.

²³ Emile DURKHEIM, *Le Suicide*, Livre I, Paris, Les presses universitaires de France, 1967, p. 61.

²⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvre complète*, t. XX, Paris, Henri FERET Libraire, 1826, p. 362.

Aussitôt que l'épidémie des croisades eut entraîné les Français loin de leurs frontières aussitôt que des ennemis étrangers se portèrent en force sur la France, il fallut des fonds réguliers et considérables.²⁵

Actuellement, les métaphores de l'épidémie foisonnent dans la presse et les médias²⁶. Les journalistes exploitent cette figure pour parler, par exemple, d'une recrudescence de délinquance, de crimes, de viols, etc. Cette analogie médicale permet de mettre en avant le caractère anxiogène et expansif d'un phénomène. Elle est utilisée par une partie des médias pour parler de certains événements et participe ainsi inconsciemment à alimenter un discours alarmiste. Il serait sans doute possible d'en mesurer les implications dans le cadre d'une étude particulière, comme le fait partiellement Mathieu Rigouste dans un de ses textes où il aborde les emplois du vocabulaire médical dans la presse pour parler des cités²⁷.

Cette observation nous ramène à la définition non médicale de l'épidémie, telle que présente à l'origine dans le terme grec. Elle correspond à ce qui circule dans le peuple, sans pour autant être liée à l'idée de maladie.

En général, le terme épidémie entraîne avec lui une connotation négative. Ce qui se propage est rarement un phénomène positif. De la définition médicale de l'épidémie, la dimension qui est donc retenue par le sens commun est la propagation rapide et non maîtrisée d'un phénomène négatif dans un lieu et un temps déterminés.

²⁵ Guillaume-Thomas RAYNAL, Rigobert BONNE, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*, Paris, BERRY Libraire, 1820, p. 289.

²⁶ Voir par exemple ces deux articles de presse récents :

N. L., « Bastogne: une épidémie de vols dans les voitures », *La Meuse*, [en ligne], [URL : <http://www.lameuse.be/905378/article/regions/luxembourg/actualite/2014-01-17/bastogne-une-epidemie-de-vols-dans-les-voitures>], publié le 18 janvier 2014, consulté le 15 mars 2014.

Laurence PIRET, « Dieudonné: l'épidémie de "quenelle" gagne la Belgique », *La Meuse*, [en ligne], [URL : <http://www.sudinfo.be/896074/article/actualite/belgique/2014-01-06/dieudonne-l-epidemie-de-quenelle-gagne-la-belgique>], publié le 7 janvier 2014, consulté le 15 mars 2014.

²⁷ Mathieu RIGOUSTE, « Le Langage des médias sur les cités : représenter l'espace, légitimer le contrôle », *Hommes et Migrations*, n°1252, novembre-décembre 2004, pp. 74-81.

2. L'ÉPIDÉMIE AU CINÉMA

2.1. L'épidémie comme genre

L'épidémie au cinéma a très peu été étudiée. Il est certain que les grands romans de la littérature et les « mythologies de l'épidémie » que nous avons brièvement évoqués ont inspiré les cinéastes. D'ailleurs, la plupart des films que nous allons ici traiter sont des adaptations de romans, comme c'est le cas de *I am Legend* (Lawrence, 2007), adapté du roman de Richard Matheson (1954), ou encore de *The Stand* (Garris, 1994), tiré du livre à succès de Stephen King (1978). Mais si la littérature peut facilement s'accommoder au caractère imposant des phénomènes épidémiques, le cinéma, dans son impératif de représentation, doit souvent négocier avec la démesure visuelle.

Le premier emploi du terme *épidémie* dans un cadre institutionnel lié au cinéma que nous avons pu mettre au jour date des années 1980. Le terme *cinéma épidémique* a été employé lors d'un cycle organisé par Judith Williamson²⁸ – critique britannique de cinéma et professeur – et Mark Finch – acteur anglais – au National Film Theater de Londres en 1988. Il s'agissait d'un ensemble de films portant le sous-titre *Panic in the Street* en hommage au film éponyme (Kazan, 1950). Le cycle regroupait des films qui montraient « les conséquences sociales de la maladie à l'échelle des masses »²⁹. Cet intérêt pour les films traitant d'épidémies s'inscrit dans le contexte des années 1980 où le sida se propage à vive allure. Ici, les films sont regroupés et montrés au service d'un message politique, visant une meilleure intégration des homosexuels dans la société. Montrer ces films permet de mettre en exergue certaines valeurs véhiculées par le cinéma. L'intérêt pour ces objets est donc très peu cinématographique et se situe plutôt du côté du discours des films.

Our aim with this piece of programming was to investigate the narrative forms through which our culture is addressing a specific social crisis. Films don't just reflect social reactions, in many ways they help shape them, offering patterns of understanding of denial, dramatizations of sympathy or fear. Grouping film narratives in such a way as to draw these patterns out can play an important part in helping to change our reactions, as well as contributing to debate about the films themselves.³⁰

²⁸ Judith WILLIAMSON, *Deadline at dawn: film criticism, 1980-1990*, Londres, Marion BOYARS Publishers 1993, pp. 219-244.

²⁹ *Ibid.*, p. 219.

³⁰ *Ibid.*, p. 220.

En résumé, Judith Williamson va mettre en avant certains mécanismes de narration des films d'épidémies, dans lesquels la recherche d'un remède est souvent compromise par les pouvoirs politiques – soit par indifférence, soit par conspiration. Elle développe également la place centrale des séquences montrant des échanges de fluides, qui ont beaucoup d'importance pour l'imaginaire de la contamination du sida. La lecture qui est ici faite des films est délibérément contextuelle.

Bien plus tard, en 2008, Priscillia Wald parle de « narrations épidémiques » dans son livre *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*³¹. Dans cet ouvrage, elle étudie la narration de récits épidémiques et la met en relation avec le contexte de la fin du XX^e siècle, celui du sida et de la Guerre froide. Selon elle, l'étude de ces narrations permettrait de mieux comprendre les interconnexions de notre monde. Priscilla Wald étudie ici ce qui pourrait être considéré comme une sous-figure de l'épidémie au cinéma, à savoir, une certaine forme de narration récurrente de films en films. Son objectif est à nouveau celui de fournir un discours plus global, sur un certain état de la société, ce qui, à certains moments, laisse peu de place à l'analyse de films, lui préférant l'analyse de contexte. L'intérêt de cet ouvrage, au-delà des analyses de narration, se situe dans le choix des films du corpus, qui nous a d'ailleurs servi de base pour ce travail.

Un autre corpus intéressant a été établi par Hugo Clémot. Dans son article, « Une lecture des films d'horreur épidémiques »³², l'auteur soutient qu'il est possible de regrouper une série de films, tous horrifiques et traitant le thème de l'épidémie. Il les considère comme faisant partie d'un sous-genre qu'il définit de la façon suivante : « Un ensemble de films qui ont directement pour sujet les phénomènes de la contagion et de la contamination, ou l'abordent indirectement, par le biais de figures classiques comme les zombies ou encore les vampires. »³³ Déjà à ce stade, Clémot se heurte à un problème terminologique puisqu'il réalise que certains films qu'il place sous l'étiquette « épidémique » appartiennent déjà à d'autres genres, comme les films de zombies ou de vampires. Il n'est cependant pas opportun de rejeter intégralement le texte de Clémot, mais tout du moins de considérer d'un œil critique sa conception générique de l'épidémie.

³¹ Priscilla WALD, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008.

³² Hugo CLEMOT, « Une lecture des films d'horreur épidémique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°21, Lyons, E.N.S., 2011, pp. 167-184.

³³ *Ibid.*, p. 168.

L'exemple de *Body Snatchers* et *The Crazies*

Après avoir examiné un corpus long de plusieurs dizaines de films, inspiré de celui de Priscilla Wald et d'Hugo Clémot dans leurs écrits respectifs, il est apparu que beaucoup de films mis sous l'étiquette « épidémique » par les deux auteurs étaient à la fois profondément différents et sensiblement identiques. Et le visionnement de ces films a fait naître une intuition : quelque chose semble rapprocher ces histoires. Afin de mieux comprendre les enjeux de cette mise en rapport, nous allons à présent nous centrer sur deux films présents dans notre corpus et souvent évoqués par les auteurs lorsqu'ils traitent d'épidémie : *Body Snatchers* d'Abel Ferrara (1993) et *The Crazies* (Eisner, 2010). Ces deux films sont séparés par une petite vingtaine d'années, ils appartiennent à deux genres distincts et ont été réalisés par des cinéastes aux parcours différents – l'un étant une sommité, l'autre n'ayant qu'une filmographie très restreinte. Partant de ce cas volontairement extrême, nous allons dès lors déterminer le « plus petit commun dénominateur » qui pousse les auteurs à rassembler des films dissemblables sous l'appellation « épidémique ».

Sur le plan narratif, le premier film raconte l'histoire d'une famille qui déménage dans une base militaire isolée. Très vite, parents et enfants s'intègrent à la vie du village : école, travail, loisirs. Mais petit à petit, des phénomènes étranges se produisent. Les uns après les autres, les gens qui vivent dans la zone militaire adoptent un comportement étrange et deviennent insensibles. À l'école, le petit garçon est le seul à faire des dessins différents de ses camarades. Quant à sa mère, elle est comme impassible depuis plusieurs jours. Les cas se font de plus en plus nombreux. Subitement, le film bascule et cette apparente épidémie d'insensibilité se révèle être une invasion extraterrestre : quand les humains s'endorment, une créature vient se nourrir de l'intérieur de leur corps, ne laissant qu'une enveloppe vide, et recréant en parallèle un nouveau corps, identique au premier, mais dirigé par l'extra-terrestre. L'objectif de ces envahisseurs est d'éliminer les humains dans leur totalité, afin d'asseoir le pouvoir de leur espèce. Martie et son petit frère Andy vont tenter d'échapper aux extraterrestres, aidés d'un jeune soldat dévoué. Alors que la base militaire est en flammes et qu'elle menace d'exploser, ils parviennent à prendre la fuite en hélicoptère. Ils survivent, *in extremis*, mais une surprise les attend à leur arrivée dans la ville voisine : les extraterrestres sont partout.

The Crazies nous plonge dans un petit village isolé de l'Amérique profonde. Les différents personnages se présentent : le shérif, le médecin, son assistante, quelques familles. Tout le monde se réunit à l'occasion d'un match de baseball. Au milieu de la partie, un fermier fait irruption sur le terrain armé d'un fusil. Sans rien expliquer, il tente d'abattre le shérif, mais ce dernier se défend et le tue le premier. L'accident se clôt et l'explication semble être l'alcoolisme du fermier. La vie reprend son cours. Le lendemain, le médecin reçoit en consultation plusieurs personnes qui ne se sentent pas bien et qui présentent toutes les mêmes symptômes. Le shérif mène son enquête. En parallèle, les cas se multiplient. Finalement, presque tout le village est atteint par la maladie et le périmètre est mis en quarantaine par l'armée. Mais cette dernière échoue : l'armée est débordée et les infectés prennent le dessus. Le shérif décide de quitter la ville avec sa femme et son adjoint. Ils prennent la route, mais se font attaquer à plusieurs reprises. Finalement, ils parviennent à s'enfuir à travers champs. À l'horizon, une explosion planifiée par l'armée détruit toute la ville et ses infectés.

Le mécanisme narratif à l'œuvre est très similaire. Partant d'un cas isolé, laissant planer quelques doutes, la situation empire et les cas se multiplient pour finalement faire basculer le récit. À cet ultime stade, la communauté est entièrement infectée et le risque que la contagion se propage au reste du monde est grand. Dans les films, le spectateur est amené à voir le patient zéro, le premier infecté. Dans *Body Snatchers*, alors que la jeune fille vient tout juste de se faire une amie, elles se rendent chez elle. La mère est endormie, ivre, dans le fauteuil. Elles s'en vont, mais la caméra reste focalisée sur la mère. Un bruit commence à se faire entendre. Ce son est en fait le bruit des racines extraterrestres lorsqu'elles se fauillent dans le corps. Cette découverte est le point de départ de la contagion.

Le passage de l'événement isolé à la catastrophe se fait sur un laps de temps relativement court, et en même temps de façon insidieuse. Dans *Body Snatchers*, la séquence qui montre les œufs extraterrestres et donc qui dévoile partiellement l'intrigue a lieu vers le premier tiers du film. Tout ce qui suit correspond à la crise. D'ailleurs, la suite du film est marquée du sceau du chaos, avec des soldats qui courent, beaucoup de cris, etc. Cette crise va perdurer jusqu'à la fin du film. Dans *The Crazies*, la découverte du cadavre dans le marais, à l'origine de l'épidémie, se produit également vers le premier tiers du film. Dès ce moment, le spectateur comprend ce qu'il se passe, et comme pour *Body Snatchers*, il est d'ailleurs le seul à avoir accès à ce savoir.

En ce qui concerne l'univers diégétique, les deux films présentent des points communs. Ils se déroulent dans des petits villages relativement reclus, mais l'ampleur de l'épidémie va rapidement atteindre toute la communauté. Nous retrouvons ici le caractère expansif et foudroyant de l'épidémie.

Les personnages ne sont pas très différents d'un film à l'autre. On retrouve d'un côté comme de l'autre une jeune femme à protéger. Dans *Crazies*, ce personnage fragile est la femme du shérif. Elle est enceinte et donc vulnérable. Dans *Body Snatchers*, Martie, la fille de la famille, va prendre le rôle de personnage principal. Sa fragilité vient du fait qu'elle est relativement jeune. Pour endosser le rôle du protecteur, chaque communauté a son shérif, ou son soldat, bref son homme de loi, leader ténébreux et courageux (Figures 6 et 7).



Figure 6 : Le shérif, personnage principal (*Crazies*, 2010)



Figure 7 : Le soldat, personnage principal (*The Body Snatchers*, 1993)

De l'autre côté de la barrière se trouvent les contaminés. Dans les deux cas, ils s'avèrent dangereux pour les survivants, les obligeant à se tapir dans des refuges de fortune. Dans *The Crazies*, les contaminés n'ont plus aucun contrôle d'eux-mêmes. Ils sont fous. Et leur état psychologique semble transparaître jusque dans leur corps puisqu'ils présentent des rougeurs, des nécroses, des veines très marquées. La métamorphose extérieure n'est pas radicale, mais il est possible de les reconnaître.

Dans *Body Snatchers*, les extraterrestres se substituent aux hommes. Mais au contraire des contaminés de l'autre film, ici, il n'y a aucun moyen de les identifier sur le plan physique. Toute leur différence provient de leur intériorité puisqu'ils se comportent comme des robots. Ce parti pris du cinéaste permet de créer l'effet de surprise à l'origine, notamment, du retournement final. En effet, dans la dernière séquence, alors que Martie, son petit frère Andy

et le soldat sont dans l'hélicoptère, Andy se jette sauvagement sur les deux autres survivants : il est également contaminé et est devenu un extraterrestre.

Dans un film comme dans l'autre, les forces armées tentent d'endiguer la propagation. Mais le sauvetage de la communauté est un échec et la situation n'est plus sous contrôle. Dans *The Crazies*, la quarantaine est instaurée, mais son organisation est rapidement compromise par les contaminés. Dans *Body Snatchers*, tous les militaires de la base, pourtant parés pour le pire, finissent par être transformés en extraterrestres.

Dans *The Crazies*, au contact de l'eau, les habitants deviennent progressivement malades, fiévreux, puis totalement fous. Dans *Body Snatchers*, il est d'abord nécessaire que les victimes s'endorment, ensuite les extraterrestres pénètrent leur corps, et enfin la métamorphose s'enclenche. Dans les deux cas, des étapes, des symptômes successifs permettent d'anticiper la contamination voire de l'interrompre comme le fait l'héroïne de *Body Snatchers* alors qu'elle s'endort dans son bain.

Néanmoins, beaucoup de différences demeurent entre ces films. *Body Snatchers* s'ouvre sur une vue de l'espace, accompagnée par une musique électronique futuriste. La caméra nous emmène finalement sur terre avant de nous laisser avec la narratrice. *The Crazies* débute sur l'image d'une ville en flammes. Tout est dévasté. Un sous-titre nous annonce : « Deux jours plus tôt. » Le récit va développer l'avant catastrophe.

Les codes à l'œuvre dans *The Body Snatchers* sont ceux de la science-fiction. Le film aborde l'histoire d'extraterrestres animés par la volonté de prendre le contrôle de la Terre. Certaines séquences intrigantes en début de film vont progressivement nous mettre sur la voie de cette explication en amenant petit à petit des éléments surnaturels. En ce qui concerne *The Crazies*, il s'agit d'un film d'épouvante. La fin du film est montrée d'emblée, avant de plonger par une ellipse dans le cheminement qui a mené à la destruction de la ville. Le film propose son lot de scènes sanglantes, notamment la séquence de la morgue où le shérif se fait sauvagement attaquer par le légiste devenu fou. De nombreuses fois, les infectés vont surgir de là où personne ne les attend et créer la panique, tant chez le spectateur que chez les personnages. Les gens crient, soit de démence, soit de peur, et c'est d'ailleurs ces cris qui rythment les séquences d'action des films.

2.2. L'épidémie comme figure

S'il existe tant de points communs entre un film de science-fiction et un film d'épouvante, il paraît cependant réducteur de les placer sans nuances sous l'étiquette d'un nouveau genre qui serait celui de l'épidémie. Pour ce travail, le choix a dès lors été fait de traiter l'épidémie non pas comme un genre – ou un sous-genre, comme le défend Hugo Clémot –, mais comme une figure, qui peut se retrouver déclinée dans plusieurs genres, au travers de films parfois très différents.

En majorité, les films qui traitent d'épidémies sont des films de zombies, de vampires, de science-fiction ou des films d'investigation médicale. Cette observation ne signifie évidemment pas que tous les films appartenant à ces genres sont forcément épidémiques.

En ce qui concerne le film de zombie, il n'a pas toujours laissé de place à la figure épidémique. En effet, les films de zombies fonctionnent sur des canevas variés. Le zombie, à l'origine, est un humain mort, réanimé par un rite vaudou, qui va ensuite avoir un comportement docile vis-à-vis de son créateur et le servir³⁴. Comme c'est souvent le cas avec les cultures populaires, le terme va évoluer et recouvrir une réalité différente. La main osseuse et putréfiée qui, soudain, sort de terre fait partie de cette seconde conception du zombie. Ce même zombie, non docile et plutôt agressif, se retrouve par exemple dans *Night of the Living Dead* (Romero, 1968). Ces zombies dans tous leurs états ont été abondamment étudiés, notamment dans un ouvrage de Jean-Baptiste Thoret sur le zombie chez Romero³⁵. Une partie de ces zombies, celle qui nous intéresse, ont pour origine une maladie. Dès lors, l'état « mort-vivant » se propage à la société avec une rapidité effrayante. L'exemple canonique est sans doute le virus libéré dans *Resident Evil* (Anderson, 2000) qui va engendrer la transformation en zombies sanguinaires de ceux qui le contractent.

Les frontières entre les zombies et les autres créatures sont parfois floues, ce qui nous pousse à penser que la nature des créatures des films n'est pas un critère pour définir la figure épidémique. Dans *I am Legend* (Lauwrence, 2007), le résultat de la contamination est une sorte de créature agressive qui craint la lumière du jour. Elle entretient à la fois des similitudes avec la figure du vampire et celle du zombie. Dans *Daybreakers* (Spierig, 2010), le film a pour sujet une épidémie de vampirisme. L'histoire prend place dans une société

³⁴ Jean-Baptiste THORET (coord.), *Politique des Zombies : L'Amérique selon George A. Romero*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Les grands mythes du cinéma », 2007, p. 42.

³⁵ *Ibid.*

futuriste et la totalité de la population a été transformée en vampires. Ici encore, la figure de l'épidémie est employée pour rendre écrasante la quantité de créatures malfaisantes. Nous verrons plus tard en quoi cette incertitude quant à la nature des contaminés est non pas un problème pour notre objet, mais plutôt un élément révélateur.

S'il n'y a pas lieu d'asservir la notion d'épidémie à celle de genre ou à la nature des contaminés, il est intéressant de la considérer comme une figure, indépendante de toute classification préalable, une figure dynamique qui s'accommode aux différents récits. Si l'épidémie médicale entraîne dans sa propagation des symptômes chez les individus, l'épidémie au cinéma charrie son lot de constantes – de symptômes ? – dans les films. Ces éléments récurrents, qui peuvent être présents dans un film ou non, à la guise du cinéaste, correspondent à ce que Jean-Louis Lautrat appelle des « blasons »³⁶. Selon lui, les films sont « hantés autant par les fantômes des œuvres à venir que par ceux des œuvres qui les ont précédés »³⁷. Afin de faire honneur à notre sujet, nous dirons plutôt que les films se *contaminent* les uns les autres. Ainsi, le shérif courageux peut à la fois être le sauveur de la communauté dans *The Crazies*, comme nous venons de le voir, mais également le vaillant protecteur du groupe de la série *The Walking Dead* (Darabont, 2010). Le *Center for disease control* (CDC)³⁸ de la série télévisée *Helix* (Moore, 2014) est le même que dans *Outbreak* (Petersen, 1995). Et on peut ainsi multiplier les exemples.

³⁶ Jean-Louis LEUTRAT, *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, coll. *Essais*, 1995.

³⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁸ Le *Center for disease control* est la principale agence gouvernementale américaine en matière de protection de la santé publique.

2.3. Quelques blasons récurrents

La ville sublime

Les récits traitant d'épidémies prennent en général place dans des lieux à forte densité de population. Les scénaristes privilégient les grandes villes et les capitales. Le film *Contagion* (Soderbergh, 2011) est ponctué par des intertitres montrant des personnes infectées dans différentes villes du monde, avec pour chaque ville, son nombre d'habitants (Figures 8 et 9). Pour le spectateur, l'effet est garanti.



Figure 8 : Vue satellite d'Iowa avec nombre d'habitants (*The Crazies*, 2010)



Figure 9 : Vue d'Hong Kong avec nombre d'habitants (*Contagion*, 2010)

En ce qui concerne les images, les réalisateurs n'hésitent pas à avoir recours à des plans de très grand ensemble pour signifier l'ampleur de l'épidémie (Figures 10 à 15). Dans *28 Days Later* (Boyle, 2003), la ville de Londres est déserte. Le personnage principal, Jim, déambule seul dans les avenues. Une scène similaire se retrouve dans *I am Legend* (Lawrence, 2007) où le héros, Robert Neville, arpente seul les rues de New York. *Berlin Undead* (Kren, 2010) se déroule à Berlin, *The Happening* (Shyamalan, 2008) à New York. Dans de nombreux films, le fantasme de la grande ville déserte est assouvi. La ville est laissée plus ou moins intacte par l'épidémie qui ne fait qu'éradiquer ses habitants. Les survivants ont dès lors le loisir d'explorer les recoins d'une ville autrefois grouillante de monde. Il n'y a plus d'espace privé, tout est désormais accessible au petit nombre de rescapés.



Figure 10 : Vue de la banlieue (*Dawn of the Dead*, 2004)



Figure 11 : Jim déambule dans Londres (*28 Days Later*, 2003)



Figure 12 : Londres (*28 Weeks Later*, 2007)



Figure 13 : New York (*I am Legend*, 2007)



Figure 14 : Rick arrive à Atlanta (*The Walking Dead*, 2010)



Figure 15 : Jérusalem (*World War Z*, 2013)

La ville dans les films d'épidémie correspond à une stase temporelle, un « arrêt sur image » pour utiliser un terme cinématographique. Le scénario s'y déroule souvent de la même manière, comme nous l'avons vu dans notre exemple préliminaire : les premiers cas de contamination se font connaître, l'épidémie prend de l'ampleur, de plus en plus, puis brusquement tout se fige. Il n'y a plus d'hommes pour animer la ville, plus de soldats pour organiser les quarantaines, plus rien. Le temps se suspend et la ville se plonge dans un mutisme étrange. Après le choc de l'épidémie, la ville est en proie à un « après-coup sublime »³⁹, comme le défend Richard Bégin.

Un tel réel est sublime dans la mesure où il est unique, singulier et inédit, donc, insaisissable. C'est le réel « pur » de l'accident, du désastre et de l'attentat. C'est le réel du choc comme émotion privilégiée de l'après-coup. Les cinq premières minutes du film *28 Days Later* révèlent ce présentisme « chronophage » qui fait en sorte de condenser le temps de *ce qui n'est plus* – le temps de la rémanence – et le temps de *ce qu'on ne sait ce que ce sera* – le temps de l'appréhension – dans une durée désorientée, suspendue et repliée sur elle-même.⁴⁰

Dans un premier temps, ce sublime accable l'homme et lui fait peur. Dans un second temps, il permet à l'homme de se révéler en mettant toute son énergie dans l'exploitation des ressources de la ville. La force de ces mégapoles désertes vient du fait que nous avons l'habitude d'y circuler au quotidien. Nous partageons ces espaces avec des milliers de personnes. La présence massive de ces autres est au moins aussi étourdissante que l'idée d'une catastrophe qui les anéantirait.

Mais bien souvent, cette apparente tranquillité est mise en péril soit par la présence de créatures dangereuses qui n'apparaissent pas directement, soit par la menace d'une destruction imminente. Dans *28 Weeks Later* (Fresnadillo, 2007), la ville laissée indemne par l'épidémie est non seulement en proie aux infectés, mais, vers le milieu du film, la solution donnée par le gouvernement est de la nettoyer au Napalm, peu importe la présence des survivants. Dans *Virus* (Fukasaku, 1980), des tirs nucléaires automatiques risquent de se déclencher et de mettre en danger la vie des rares survivants à l'épidémie. Cette double menace est également présente dans *The Crazies* puisque le shérif et sa femme, alors qu'ils tentent d'échapper aux fous infectés, vont devoir également fuir au plus vite la zone de quarantaine destinée à être détruite par une bombe.

³⁹ Richard BEGIN, « D'un sublime post-apocalyptique », *Revue Appareil*, [En ligne], n° 6, [URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php/%22http://odel/pdf/odel/docannexe/image/1197/docannexe/image/961/odel/index.php?id=109>], publié en 2010, consulté le 16 décembre 2013.

⁴⁰ *Ibid.*

Le refuge et la route

Le mot d'ordre en cas d'épidémie est d'éviter les contaminées, vivants ou non, féroces ou non. L'épidémie implique donc pour les survivants de se préserver dans des refuges. Ces derniers peuvent être de tout ordre : une maison isolée (*28 Days Later*, Boyle, 2003), un appartement (*Berlin Undead*, Kren, 2010), un studio de télé-réalité (*Dead Set*, Demange, 2008), ou encore un centre commercial (*Dawn of the Dead*, Romero, 1978). Ces lieux sont souvent coupés de leur signification d'origine pour finalement tous présenter des caractéristiques communes. Les scénaristes privilégient les lieux disposant d'enceintes, ou encore ceux qui permettent de bénéficier d'un réservoir de ressources. Parfois, ils n'hésitent pas à faire preuve d'ironie dans leurs choix de refuge. Dans *The Walking Dead* par exemple, la prison est convoitée par plusieurs groupes de survivants. Ce lieu symbolique, qui établit l'enfermement comme punition, est ici détourné pour devenir le parfait refuge. Paradoxalement, les lieux de cultes pouvant être considérés comme des lieux de refuges spirituels au quotidien sont souvent hauts lieux de danger. Dans *28 Days Later* (Boyle, 2003), le personnage principal commence par entrer dans une église et tombe nez à nez avec un curé transformé en créature enragée et menaçante.

S'il est le moyen de se préserver de l'épidémie en s'isolant des contaminés, le refuge n'est jamais infaillible. Dans *28 Weeks Later* (Fresnadillo, 2007), une partie de Londres a été fortifiée pour pouvoir abriter les survivants – sorte de quarantaine inversée, puisque les infectés se trouvent au-delà des murs. Mais bien vite, cette ville et sa communauté reconstruite sont infiltrées par le virus, et le chaos revient. Ce principe est poussé à l'extrême dans *The Walking Dead* (Darabont, 2010). Puisqu'il s'agit d'une série télévisée tirée d'un *comics* et donc basée sur une logique feuilletonnesque, les rebondissements sont très nombreux. A chaque fois, le schéma est plus ou moins identique puisque les survivants trouvent un refuge, le sécurisent, puis une menace éclate et ils se mettent en quête d'un nouveau refuge. La menace peut émaner des infectés, mais elle peut également être de tout autre nature. Dans la troisième saison, le danger provient d'une autre communauté de survivants qui va tenter de prendre possession de la prison dans laquelle le groupe vit en paix depuis plusieurs mois.

Avant de trouver refuge, ou parfois entre un refuge qui n'en est plus un et un nouveau lieu sécurisé, les personnages parcourent les routes. Les grands axes routiers sont le théâtre de l'errance des survivants, et également de celle des contaminés, quand ils sont encore capables de se déplacer. Les autoroutes, initialement associées à la vitesse, deviennent le calvaire de la mobilité. Les films épidémiques utilisent abondamment des plans montrant des autoroutes encombrées de carcasses de voiture et de corps en décomposition (Figures 16 et 17).



Figure 16 : Rues et avenues encombrées (*I am Legend*, 2007)



Figure 17 : Rues et avenues encombrées (*World War Z*, 2013)

La route, conformément à l'imaginaire collectif, est le lieu de toutes les aventures. Beaucoup de films centrent leur intrigue sur les déplacements des personnages à travers les villes. Dans *Carriers* (Pastor, 2010), il s'agit d'un *roadmovie*. Dans le film, un groupe de jeunes décide de fuir l'épidémie en voiture pour trouver refuge sur la côte. La règle est simple : éviter les contaminés. Et derrière le prétexte de l'épidémie, il va être question pour les cinéastes de mettre en avant les rapports entre les hommes. Ici, le groupe initial est soudé par des liens d'amitié et d'amour forts. Mais rapidement, la confiance s'étiolle, la suspicion s'installe, et le groupe se déchire petit à petit. La route est ici prise comme un lieu de transit, entre le chaos et le refuge. Elle se construit comme un parcours initiatique où chaque survivant va devoir faire face à des épreuves. À la moitié du film, le groupe transgresse la règle et prend en charge une fillette contaminée. Alors que la petite est isolée à l'arrière du véhicule, elle commence à s'étouffer. Une des filles du groupe déchire le plastique isolant pour la sauver. Elle succombe à l'émotion, contrevient à la règle de survie, et est contaminée. La transgression, dans ces films aux règles rigides, mène en général à la mort, comme nous le verrons dans le troisième chapitre sur la contamination. Si la route est un lieu de transit pour certains, pour beaucoup d'autres, elle est marquée du sceau de la fatalité.

Le microcosme social

Deux grands ensembles de personnages sont au centre de ces fictions : les infectés – s'ils peuvent toujours relever d'une forme de vie – et les individus sains. En général, les premiers infectés sont toujours des gens de la classe moyenne, des citoyens lambda : l'innocente femme d'affaires de retour de voyage (*Contagion*, Soderbergh, 2011), l'employé de bureau qui rentre chez lui et qui est frappé de cécité (*Blindness*, Meirelles, 2008). Il s'agit pour le mal de faire irruption dans le quotidien. Dans les fictions à vocation médicale, c'est évidemment les premiers scientifiques venus qui se font contaminer, comme c'est le cas dans *28 Days Later* (Boyle, 2003) où les chercheurs occupés à tester des médicaments sur les singes se font attaquer par des défenseurs des droits des animaux. Les singes de laboratoire ainsi libérés mordent sauvagement les chercheurs et leur transmettent une forme mutante du virus de la rage. Par la suite, l'épidémie se propage à travers toutes les classes et tous les milieux, sans distinction.

L'issue pour les contaminés et les conséquences de la propagation peuvent être de natures différentes en fonction des films (Figures 18 à 21).



Figure 18 : Contaminé (*Contagion*, 2010)



Figure 19 : Contaminé (*Dawn of the dead*, 2004)

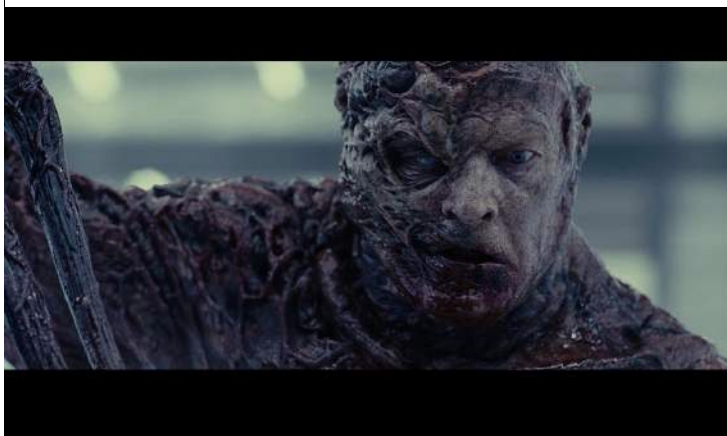


Figure 20 : Contaminé (*Resident Evil Extinction*, 2007)



Figure 21 : Contaminé (*Daybreakers*, 2010)

Les contaminés peuvent soit mourir, soit subir une transformation interne ou externe. Cette métamorphose peut donc être invisible comme dans le cas de la série des *Body Snatchers*. En effet dans ces films, il est impossible pour les survivants d'identifier les infectés, ce qui, bien entendu, a des conséquences sur la narration. En effet, le cinéaste peut jouer sur des effets de surprise et révéler la contamination d'un personnage alors que personne ne s'y attend. Dans d'autres films, les infectés manifestent des signes extérieurs de leur contamination. La transformation, comme nous le verrons dans le troisième chapitre dédié à la contamination, peut dès lors être plus ou moins radicale. Elle varie également, comme on peut s'y attendre, en fonction des genres – vampires, zombies, etc.

S'il est possible de dresser une typologie des contaminés, les types de survivants se prêtent également à un tel classement. Devant ces films, nous avons souvent eu l'impression de retrouver des personnages presque identiques, endossant des rôles très similaires (Figures 22 à 25).



Figure 22 : Le sergent Doyle (*28 Weeks Later*, 2007)



Figure 23 : Le Major Sergio Balleteros (*Helix*, 2014)



Figure 24 : Le colonel Sam Daniels (*Outbreak*, 1995)



Figure 25 : Carlos, soldat et copain d'Alice (*Resident Evil Extinction*, 2007)

L'exemple de *The Walking Dead*

Si l'on prend l'exemple de la série *The Walking Dead* (Darabont, 2011), on y trouve le panel complet de cette typologie de personnages. La facilité de ce récit en particulier tient au fait qu'il s'agit d'une série fonctionnant sur le modèle du feuilleton, et qu'il est dès lors possible de développer beaucoup de personnages différents, ce qui fait de cet exemple un recueil de diversité au niveau des rôles.



Figure 26 : Rick, le héros leader (*The Walking Dead*, 2010)

Rick Grimes (Figure 26) se présente comme le personnage du leader. Il est shérif de profession. Il incarne la figure du héros américain par excellence en symbolisant la loi et l'ordre. Au début de la série, il est hospitalisé suite à une blessure par balle. Dans le coma, il ignore tout de la catastrophe et se réveille dans une ville dévastée. Dans les premières saisons de *The Walking Dead*, Rick est montré comme un

personnage infaillible, voire parfois invincible. Mais il connaît un déclin psychologique à la mort de sa femme, Lori. Il devient plus agressif et remet en question sa capacité à être le chef. Il est progressivement déchu de son statut de leader au profit d'un *leadership* mixte, basé sur un groupe de décideurs restreint. Cependant, dans les moments les plus critiques, Rick demeure celui vers qui les autres se tournent pour trouver une solution. C'est notamment lui qui, lors de l'épidémie de fièvre hémorragique qui envahit la prison où la communauté s'est installée, prend l'initiative de partir à la recherche de médicaments. Lors d'un règlement de comptes entre deux groupes, c'est également lui qui porte la voix de sa communauté et se bat avec le leader de l'autre groupe. Plusieurs fois dans la série, Rick frôle la mort. Dans la quatrième saison, il est grièvement blessé et perd connaissance pendant plusieurs jours. Mais chaque fois, il s'en tire *in extremis*. Il est la quintessence du héros américain, le père, le mari, l'ami, le leader, le shérif, et rien ne peut l'arrêter.

Rick est caractérisé par différents attributs. Dans la première saison, il est présenté vêtu de son uniforme de shérif. Il ne se sépare jamais de son étoile et de son chapeau. Cette tenue insiste sur son rôle de protecteur. Rick est également toujours armé. Parfois même, il a plusieurs armes, contrairement aux autres survivants. Il est aussi le seul de toute la série à avoir tué un homme sain à mains nues — ou plutôt à dents nues, puisqu'il lui a arraché la

gorge. Il porte très souvent une barbe de quelques jours. Il incarne ainsi le rôle sexué stéréotypé de l'homme, à la fois sur le plan physique et moral. Et s'il est vrai que Rick subit progressivement une métamorphose au cours de la série, elle n'implique pas une atténuation de sa masculinité. Au contraire. Plus la série avance, plus Rick agit comme un mâle au sens animal du terme, allant, comme nous venons de le voir, jusqu'à tuer d'autres survivants. Il va petit à petit se déshumaniser, et la frontière qui le différencie des rôdeurs va s'atténuer.

Rick est finalement très semblable aux rôles masculins des autres films de notre corpus. Il présente d'ailleurs beaucoup de points communs avec le shérif héros de *The Crazies* que nous avons évoqué en début de chapitre. Tous ces hommes se caractérisent par leur force physique et leur rôle protecteur. En général, ils sont des shérifs, des policiers, ou encore des soldats. Ils sont sans cesse présentés avec leurs attributs, et sont systématiquement armés. Ils sont parfois violents, mais toujours pour le bien de la communauté des survivants.

Lori Grimes (Figure 27) est la femme de Rick. Au début de la première saison, elle est séparée de son mari qu'elle pense mort. Elle rejoint Shane Wash, l'ancien coéquipier de Rick, avec qui elle a une aventure. Cette liaison est présentée comme un moyen pour elle de se protéger. En effet, Lori est sans cesse montrée comme une femme



Figure 27 : Lori, la femme de Rick (*The Walking Dead*, 2010)

fragile. Elle est extrêmement maigre, son visage est souvent crispé, elle sourit très peu. Son physique et ses attitudes accentuent sa fragilité. Le retour de Rick dans la communauté va la bouleverser. Il ne peut y avoir deux maris, deux leaders, deux pères, deux shérifs. Shane est le double de Rick, dans une forme moins prévisible. Très affecté par la perte de Lori qui finit par retourner vers son mari, il va devenir de plus en plus agressif, et finira par être mordu par un rôdeur et exécuté sommairement par Rick. Ce personnage du second leader, qui se profile comme une sorte de double imparfait, se retrouve dans d'autres films, comme dans *The Crazies*. L'adjoint du shérif y est présenté comme dévoué, mais beaucoup moins expérimenté. Il finit d'ailleurs par contracter le virus et devenir fou, contrairement au shérif qui est systématiquement préservé de la contamination.

Lori n'existe jamais pour elle-même. Elle est la mère, la femme, et elle ne semble pouvoir dépasser ces deux rôles. « Tu es l'épouse de Rick, ce qui fait de toi notre première dame »⁴¹ lui lance un personnage de la série. Elle finit d'ailleurs par mourir, en accouchant de son deuxième enfant. Son rôle de mère lui aura pris jusqu'à sa propre vie.

Elle n'est pas la seule femme dont le statut est limité au stéréotype de la féminité. En général, dans *The Walking Dead* et dans les autres films portant sur des épidémies, les femmes endossent un rôle passif. Dans *Dawn of the Dead* (Romero, 1978), Fran, la femme du héros, est sans cesse mise à l'écart des zombies. Elle est également très souvent en train de pleurer, apeurée par la catastrophe. Il est difficile de dénombrer les scènes dans lesquelles elle est sauvée *in extremis* par les autres personnages – masculins, évidemment. Elle est la seule à ne pas posséder d'arme – symbole ultime de la masculinité. La seule séquence où elle est armée d'un fusil, elle garde nerveusement l'entrée du refuge du centre commercial. Il ne se passe rien. La séquence fait alterner des plans de Fran devant la porte, pétrifiée de peur, avec des plans des deux hommes occupés à remettre le courant dans le centre commercial – et donc en pleine action, zigzagant entre les zombies. Plus tard dans le film, alors qu'elle est seule, un zombie fait irruption dans la pièce où elle se cache. Elle prend immédiatement la fuite, sans tenter de se défendre. Alors qu'elle est suspendue à une conduite d'aération et que le zombie l'attrape par les pieds, son compagnon fait irruption dans la pièce et la sauve.

En définitive, les femmes sont très rarement autonomes et indépendantes dans ces films et ces séries. En général, elles sont étroitement liées à leur rôle sexué et ne peuvent survivre par elles-mêmes, contrairement aux hommes qui sont capables de protéger la communauté. Ces rôles sont extrêmement stéréotypés. Alors que l'épidémie engendre souvent un renouveau et la possibilité d'une seconde chance, les rôles sexuels restent profondément identiques à ceux de l'avant-épidémie.

⁴¹ *The Walking Dead*, DARABONT, 2010, saison 2, épisode 5.



Figure 28 : Carl dans la première saison (*The Walking Dead*, 2010)



Figure 29 : Carl dans la troisième saison (*The Walking Dead*, 2010)

Carl est l'enfant du groupe. Au départ, il est présenté comme le petit garçon à protéger, fragile et innocent (Figure 28). Il est sans cesse écarté des dangers, les autres personnages tentent de le préserver des violences qui ont lieu autour du campement. Très souvent, lorsqu'une attaque survient, il est enfermé dans une des caravanes, ou, le cas échéant, un personnage se charge de lui cacher les yeux pour lui éviter le spectacle sanglant. Mais la perte de sa mère le transforme. Cette épreuve lors de laquelle il doit exécuter sa mère après l'accouchement pour éviter qu'elle ne se transforme en rôdeur apparaît comme l'ultime étape du rite initiatique lui permettant de quitter l'enfance et l'insouciance pour plonger dans l'adolescence. Après une période plutôt trouble, il devient courageux, téméraire, et se hisse également au rang de protecteur de la communauté, tout en développant une part d'ombre, sans doute liée à son adolescence (Figure 29). Symboliquement, Rick lui offre son chapeau de shérif. Sans cesse dans la série, les frontières stéréotypées entre l'enfant et l'adulte seront dépassées par Carl qui réagit tantôt armé de sa raison et de son pistolet, tantôt de ses émotions.

Cette figure stéréotypée de l'enfant poussé à agir comme un adulte est récurrente. Le film *28 Weeks Later* (Fresnadillo, 2007) propose un exemple emblématique de ce principe. Les deux jeunes enfants, Andy et Tammy, à peine arrivés dans la zone sécurisée, veulent retourner dans leur maison familiale – obéissant ainsi à l'émotion, contre toute rationalité. La séquence nous les montre traversant Londres à mobylette pour rejoindre leur ancien quartier. À peine arrivé, Andy passe un long moment à sauter sur son trampoline dans le jardin – sans se méfier du danger qui pourrait survenir. Il va ensuite trouver sa mère, contaminée, à l'étage de la maison. En la ramenant dans la zone protégée et en succombant à l'émotion, il provoque involontairement le chaos. La suite du film présente les deux enfants comme de plus en plus courageux. Andy sert notamment de diversion pour détourner l'attention des *snipers* qui tirent depuis les toits, permettant ainsi à un groupe de survivants d'échapper aux tirs.

Les groupes de personnages des épidémies ont très souvent en leur sein un enfant à protéger qui évoluera ou non au cours du film. Il faut tout d'abord le préserver de la catastrophe et de ses conséquences, comme c'est le cas pour Jory, la fille de Beth dans *Contagion*. À la mort de sa mère et de son frère des suites de la maladie, son père l'isole du reste du monde en la gardant à la maison.

Dans *The Happening*, le groupe de survivants se retrouve face à une route encombrée par les cadavres des gens qui ont été contaminés par le virus et qui se sont suicidés. Alors que les quatre adultes sont dans la voiture et observent la route à l'aide de jumelles, le héros dit à sa femme : « Il ne faut pas paniquer, Jess [l'enfant] pourrait nous entendre. » Plus tard dans le film, la petite assiste à un suicide (Figure 30) et son premier réflexe est d'essayer de s'empêcher de voir et d'entendre ce qu'il se passe.



Figure 30 : Jess assiste à un suicide (*The Happening*, 2008)



Figure 31 : Michonne la guerrière (*The Walking Dead*, 2010)

Mais tous les personnages ne sont pas vulnérables. Si nous avons dit précédemment que les femmes étaient systématiquement fragilisées dans *The Walking Dead*, c'était sans compter l'exception notoire de Michonne la guerrière (Figure 31). Michonne n'a pas de nom de famille connu, elle n'a pas non plus d'histoire. Marginale, son image oscille entre celle de la guerrière

et de la femme des bois. Elle fait son apparition dans la seconde saison. Alors qu'Andrea, une fille du groupe, est sur le point de se faire tuer, elle la sauve *in extremis*. Mais dans un premier temps, le spectateur ne voit pas son visage puisqu'elle est dissimulée sous une cape. Au début de la série, Michonne ne parle pas. Elle a vécu très longtemps seule. Pour se préserver des rôdeurs, elle se dissimulait sous sa cape et tenait au bout d'une chaîne deux rôdeurs qu'elle avait elle-même mutilés afin qu'ils lui servent d'escorte au milieu des hordes de contaminés. Andrea et elle rejoignent un groupe de survivants, mais elle reste méfiante

vis-à-vis de cette communauté qui semble vivre harmonieusement dans un village fortifié. En réalité, Michonne éprouve des difficultés à vivre avec d'autres personnes. Elle semble toujours détester les autres. Dans la troisième saison, elle frôle la mort, mais est sauvée par le groupe de survivants de Rick. Plutôt que de les remercier, elle leur reproche de ne pas l'avoir laissée aux rôdeurs. Dans la quatrième saison cependant, alors qu'elle porte le bébé de Rick dans ses bras, le masque se brise. Elle se met à pleurer, pour la première fois. Elle raconte ensuite au jeune Carl comment elle a perdu son fils et son mari au début de l'épidémie. À partir de ce moment, son image s'adoucit, elle cesse d'être une guerrière insensible et s'occupe beaucoup de Carl.

Il existe de nombreux exemples de femmes guerrières, notamment Alice Abernathy de *Resident Evil* (*Resident Evil*, Anderson, 2002 ; *Resident Evil : Apocalypse*, Witt, 2004 ; *Resident Evil: Extinction*, Mulcahy, 2007 ; *Resident Evil: Retribution*, Anderson, 2012). Physiquement, contrairement à Michonne qui est très masculine, Alice est très féminine (Figure 32). Mais comme Michonne, elle est aux antipodes de la vision stéréotypée de la femme fragile. En effet, elle se présente comme quasiment insensible. Les séquences de combat des différents films, notamment dans le troisième volet (*Resident Evil Extinction*), la présentent comme une machine à tuer. Comme Michonne qui ne se sépare jamais de son katana, Alice est toujours armée – de pistolets ou de couteaux, selon les films. Mais avec leurs allures de femmes fortes, elles finissent par dégager un certain charme qui a tendance à séduire les hommes. Alice par exemple, alors qu'elle est censée se battre et agir comme une guerrière, est souvent habillée avec des tenues moulantes et des décolletés. Elle devient finalement objet de désir pour l'homme.



Figure 32 : L'héroïne de *Resident Evil*, Alice.



Figure 33 : Hershel, le vétérinaire (*The Walking Dead*, 2010)

Au-delà des rôles de protection, il existe d'autres rôles visant à garantir la survie du groupe. Hershel Greene (Figure 33) est à ce titre un personnage important dont on retrouve des équivalents dans de nombreux autres films épidémiques. Il incarne tout d'abord la tradition. Il habite avec sa famille dans une ferme isolée où ils vivent de bétail et de cultures. Il est caractérisé par son grand

âge et sa sagesse. Hershel est vétérinaire et endosse le rôle du médecin pour la communauté de survivants. Il est celui en qui se concentre le savoir. Il instruit chaque membre de la communauté. Hershel permet à Lori de vivre une grossesse paisible. C'est également lui qui soigne Carl lorsqu'il se fait tirer dessus. Lors de l'épidémie de grippe à la prison, il reste au chevet des malades, malgré sa jambe amputée et le fait qu'il est lui-même fiévreux. Il incarne à la fois la sagesse et la tradition.

La figure du vieux sage est présente dans beaucoup d'autres films. Dans *Blindness* (Meirelles, 2008), le vieil homme à l'œil masqué par un bandeau est déjà presque aveugle avant le début du film. Son handicap lui permet d'être moins désarçonné au début de l'épidémie de cécité. Il conseille donc la communauté, et fait office de guide. Lors de sa toute première apparition, dans la salle d'attente chez l'ophtalmologue, le premier infecté par l'épidémie de cécité passe avant tout le monde dans la file. Alors qu'une femme et son enfant avaient rendez-vous avant lui, cette dernière s'emporte : « Nous sommes là depuis 18h et il est déjà 19h ! » L'homme au bandeau la calme : « Madame, laissez-le passer, ne vous énervez pas, je pense que cet homme est plus mal loti que nous. » Au moment de la mise en quarantaine, il emporte avec lui une radio et se tient au courant de l'évolution de la situation. Plus tard, il raconte aux autres comment les événements se sont déroulés. Ce long flashback, raconté par sa voix, l'érige au rang de narrateur de cette longue séquence. Son statut le dote d'un certain recul par rapport aux événements, et par extension d'une certaine sagesse.

Finalement, dans les récits épidémiques, et particulièrement dans *The Walking Dead*, on a affaire à un groupe de survivants composé d'une grande variété de personnages : le leader masculin incarnant l'ordre et la loi, la femme faible à protéger, les enfants fragiles qui vont s'affranchir au fil des épreuves, les femmes guerrières, la figure du sage. L'enjeu est que le groupe soit représentatif de la société – du moins, d'une vision stéréotypée de ladite

société. Gleen est asiatique, Tyreese est noir, Hershel est très croyant, Carol est athée, Shannon est blonde, Maggie est brune, etc. On retrouve des gens de toutes les origines ethniques et sociales, de tous les âges, de tous les milieux. Bien entendu, cet artifice narratif favorise l'identification et est au cœur de la logique industrielle qui sous-tend les films. Mais elle donne une vision du monde très communautariste, basée sur des mélanges de cultures et d'origines. Comme nous le verrons en conclusion de ce chapitre, ce microcosme social et culturel est également bâti sur une série de rôles endossés par les personnages, en fonction la typologie que nous venons d'explorer. Ces rôles, comme les personnages eux-mêmes, se propagent d'un film à l'autre et font clairement référence à notre société. La partie vaut alors pour le tout et les communautés acquièrent une valeur universelle dans l'esprit du spectateur.

La science et le politique face à la crise

Dans beaucoup de films épidémiques, le monde scientifique et politique occupe une place prépondérante en tentant de minimiser les effets de la contagion et de résoudre la crise. Cette observation nous renvoie à notre définition de l'épidémie, qui se présente comme un phénomène systématiquement *non maîtrisé*. Il s'agit pour le pôle politique et scientifique de réagir efficacement à une menace qui apparaît subitement. La figure épidémique est imprégnée d'éléments liés au registre de l'urgence. En anglais, les films utilisent abondamment des expressions comme « *the coming plague* », impliquant l'idée que le désastre est imminent. Formellement, ce discours alarmiste est accompagné d'images et de sons récurrents, comme les plans de gyrophares et les cris de panique (Figures 34 à 37). Les plans montrent très souvent des policiers en intervention, des voitures qui dérapent, des gens qui courent. Les séquences s'entrecoupent de nombreux bulletins d'informations télévisés ainsi que d'images de coupures de presse surtitrées de la mention « *breaking news* ». Le discours même des films tend à accentuer cet état d'urgence :

À l'heure actuelle, le taux de mortalité fluctue entre 25 et 30 pour cent selon les conditions médicales sous-jacentes, les facteurs socio-économiques, l'alimentation, l'eau potable. Suite à la nouvelle mutation, nous prédisons un r_0 [taux de reproduction] d'au moins 4. Et sans un vaccin, nous pouvons anticiper qu'approximativement une personne sur la planète sur 12 sera infectée.⁴²

⁴² Citation issue du film *Contagion* (Soderbergh, 2010). Notons que le « r_0 » est un indice qui correspond à la propagation de la maladie. Il correspond, pour un individu, aux nombres de personnes que cet individu peut à son tour contaminer.



Figure 34 : Gros plan de girophare (*Medical Investigation*, 2004)



Figure 35 : édition spéciale du journal (*The Happening*, 2008)



Figure 36 : Tammy crie pour prévenir son frère de l'arrivée d'une horde de contaminés (*28 Weeks Later*, 2007)



Figure 37 : Arrivée de l'équipe médicale sur le lieu d'un décès (*Medical Investigation*, 2004)

Ces éléments formels, qu'ils relèvent des images ou de la bande-son, sont en général présentés sur un rythme rapide, parfois accompagnés de musique. Ces séquences ont pour effet de provoquer une vive tension chez le spectateur et constituent des moments forts du film. L'esthétique de l'urgence engendre l'idée qu'une crise appelle forcément une réaction rapide et efficace. Le registre de l'urgence donne parfois une dimension d'emballement aux séquences, au détriment d'une réaction rationnelle et réfléchie. Plus que d'une crise, il s'agit d'une panique.

Un exemple emblématique de recours à l'esthétique formelle de l'urgence est le film *The Andromeda Strain* (Wise, 1971). Le générique entier est basé sur le défilement d'extraits de courriers confidentiels et urgents (Figure 38). Une séquence du début du film est également remarquable de ce point de vue : le Général Mancheck vient juste de visionner les vidéos d'un village ravagé par l'étrange maladie. Il sort de la salle de visionnement et décrète l'état d'urgence. À l'aide d'une clé, il ouvre une porte blindée sur laquelle il est écrit « *emergency only* » en caractères majuscules rouges. Il observe sa clé qui porte une

inscription similaire. Il se saisit d'un téléphone – rouge, évidemment – et prévient le gouvernement de la catastrophe imminente. Cette profusion de rouge dans l'image provoque un effet stressant sur le spectateur et vise à accentuer le discours du film (Figures 39 et 40).



Figure 38 : Générique du film (*Andromeda Strain*, 1971)



Figure 39 : Salle de gestion de l'épidémie



Figure 40 : Le général Mancheck se rend dans une pièce secrète qu'il ouvre avec une clé sur laquelle figure un message codé.

Mais malgré cet effort de la part du pôle politique d'endiguer l'épidémie, la tentative est souvent vaine. Le pôle politique est frappé d'impuissance et même parfois accusé de minimiser l'ampleur de la catastrophe. Dans *12 Monkeys* (Gilliam, 1995), la fin du film laisse planer le doute quant à la responsabilité du gouvernement, qui pourrait avoir orchestré les événements pour asseoir son pouvoir dans le futur. Dans *Contagion* (Soderbergh, 2011), alors que la maladie ne parvient pas à être freinée dans son expansion, un blogueur prétend informer les citoyens sur son site en leur communiquant la véritable ampleur de l'épidémie. Il accuse le gouvernement de dissimuler la vérité.

Journaliste : Allan, vous avez écrit aujourd'hui sur Twitter que la vérité sur ce virus est cachée au monde par le CDC, l'Organisation mondiale de la santé, pour permettre aux amis de l'administration actuelle d'en tirer profit, à la fois financièrement et physiquement.

Alan : Il y a des thérapies dont nous savons qu'elles sont efficaces dès maintenant, comme le forsythia. Et elles ne sont même pas signalées sur le site web du CDC

J. : Sur votre blog vous avez écrit que l'OMS était de mèche avec les compagnies pharmaceutiques...

A. : Parce que c'est le cas ! C'est elles qui vont faire d'énormes profits. Ces gens-là s'entendent entre eux, et s'entendent surtout à mettre la main dans nos poches.⁴³

Mais le pôle politique n'est pas le seul à être évoqué. L'univers médical est au cœur de beaucoup de récits et implique une multitude de constantes. On note l'évocation quasi systématique des centres de recherche médicale et des organismes de santé publique – tels que les très célèbres CDC. Beaucoup de scènes d'ouverture se passent en laboratoire, comme c'est le cas dans *28 Days Later* (Boyle, 2003), où des scientifiques sont occupés à faire des expériences sur des singes. L'univers médical et scientifique amène son lot de motifs visuels récurrents : les vues au microscope, les gants chirurgicaux, les laboratoires et les hôpitaux aseptisés, les tabliers blancs, les perfusions et les aiguilles, etc. Plus particulièrement, certains éléments visuels sont associés à l'épidémie, comme le célèbre pictogramme du danger biologique. L'épidémie est associée à la couleur jaune – ou parfois orange –, qui accompagne souvent son symbole. Par exemple, cette couleur prédomine dans l'affiche du film *Contagion*. On la retrouve également dans les flacons et fioles des laboratoires, ainsi que sur les murs et les vêtements. Ces films fonctionnent visuellement en s'appuyant sur une esthétique de l'épidémie (Figures 41 à 45).

En général, ces éléments ont en commun qu'ils permettent de se protéger. Le symbole préventif est là pour éviter que les survivants ne pénètrent les zones contaminées. Les masques et combinaisons visent à limiter les contacts, même indirects. Enfin, les différentes zones de sécurité dans les laboratoires de recherche permettent de cantonner le risque à des espaces restreints. L'univers épidémie est ici visuellement représenté par des éléments qui renforcent la frontière entre ce qui est sain et ce qui est contaminé. Cette séparation à tous les niveaux apparaît comme le seul moyen d'éradiquer la progression du mal. Le spectateur, familier de tous ces symboles, les décode très facilement. Ils se retrouvent ainsi de film en film, permettant de suggérer sans un mot l'univers de l'épidémie.

⁴³ Interview du journaliste blogueur dans *Contagion* (Soderbergh, 2010).



Figure 41 : Esthétique de l'épidémie : le symbole Biozard du danger biologique (*Carriers*, 2010).



Figure 42 : Esthétique de l'épidémie : le matériel de laboratoire (*Contagion*, 2011).

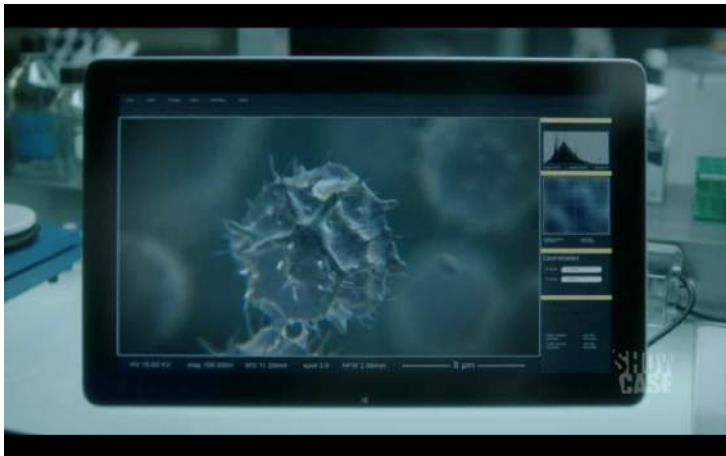


Figure 43 : Esthétique de l'épidémie : les vues de virus au microscope (*Helix*, 2014).



Figure 44 : Esthétique de l'épidémie : le masque respiratoire (*Isle of the Dead*, 1945).



Figure 45 : Esthétique de l'épidémie : les niveaux de sécurité biologique des centres de recherches et les combinaisons de protection intégrales (*Outbreak*, 1995).



Dans certains films, à force d'échecs, les institutions médicales et politiques vont finir par disparaître complètement de la trame narrative. Cette disparition nous ramène à Tucidide qui décrit la peste qui frappe Athènes :

Les médecins étaient impuissants, car ils ignoraient au début la nature de la maladie ; de plus, en contact plus étroit avec les malades, ils étaient plus particulièrement atteints. Toute science humaine était inefficace ; en vain on multipliait les supplications dans les temples ; en vain on avait recours aux oracles ou à de semblables pratiques ; tout était inutile ; finalement on y renonça, vaincu par le fléau.⁴⁴

Parallèlement, d'autres films vont continuer à les exploiter, mais sans pour autant ménager leur image. Dans de nombreux films, la responsabilité du mal vient de la médecine elle-même. Dans *28 Days Later* (Boyle, 2003), la séquence d'ouverture montre des scientifiques occupés à faire des expérimentations sur des singes en cage. Les singes sont attachés et forcés à regarder des vidéos violentes. C'est entre ces murs que va naître l'atroce fléau. Dans *I am Legend* (Lauwrence, 2007), un bulletin d'informations télévisé au début du film nous informe que des recherches sont en cours afin de mettre sur pied un vaccin contre le cancer. On est ensuite directement plongé dans un décor postapocalyptique et le lien est établi entre ces expériences médicales et le décor désolé. Dans *World War Z* (Forster, 2013), le remède trouvé contre les contaminés enragés est un sérum qui rend les vivants invisibles pour les morts. Il s'agit d'une solution que le narrateur juge « provisoire ». Finalement, la médecine s'avère incapable de réparer le mal qu'elle a elle-même généré. Comme le formule Chelebourg dans son ouvrage sur les écofictiones : « Ils [les médecins] ne soignent plus guère la rage, ils la transmettent plutôt par imprudence ou par folie. »⁴⁵ Dans ces films, l'ordre et la raison sont mis en branle par l'épidémie. L'entropie est inéluctable et le chaos triomphe. Dans tous les films, même les plus rigoureusement scientifiques comme *Contagion* (Soderbergh, 2010) ou *Outbreak* (Petersen, 1995), une part de mystère ou de démente finit toujours par surgir.

Dans *28 Days Later*, les scientifiques font des expériences terribles sur les animaux et leur trop grande ambition finit par en faire des monstres. Plus tard dans le récit, les survivants rencontrent des soldats barricadés dans un ancien château. Ces derniers vont petit à petit présenter des signes de folie : ils enchaînent un contaminé et le maltraitent à plusieurs

⁴⁴ THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, [en ligne], Livre II, trad. Philippe REMACLE, [URL : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/thucydide/livre2.htm>], consulté le 5 décembre 2013.

⁴⁵ Christian CHELEBOURG, *Les Écofictiones. Mythologies de la fin du monde*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012, p. 150.

reprises, ils battent Jim et tentent de violer Selena. Ils s'avèrent finalement tout aussi inhumains que les contaminés eux-mêmes, et tout aussi dangereux.

Dans *Outbreak* (Petersen, 1995), un sorcier a été épargné par l'épidémie qui a ravagé le petit village africain. « Il croit que les dieux ont été réveillés par les hommes qui coupaient les arbres, là où l'homme n'a pas sa place. Les dieux sont furieux. Ceci est un châtement. »⁴⁶ Même si le récit abandonne cette piste, et que le film conclut à un complot de la part de l'armée, un doute persiste quant à l'origine profonde du virus. Et le spectateur se souvient alors des paroles du sorcier.

Dans plusieurs films, notamment *Contagion* (Soderbergh, 2010), *28 Weeks Later* (Fresnadillo, 2007) des personnages sont épargnés par le virus, sans aucune explication scientifique. *The Stand* (Garris, 1994), le film se termine par la naissance d'un bébé. Tout le monde est persuadé qu'il est contaminé par le virus. Le médecin est formel : il ne l'a pas. La mère conclut : « C'est un miracle ! » Dans *Contagion*, le mari de Beth, qui a pourtant été en contact avec elle, ne tombera jamais malade. Dans le second film, Andy et sa mère sont tous les deux porteurs du virus, mais ne vont jamais le développer. Leur point commun est en lien avec la couleur de leurs yeux – vairons –, mais la science ne peut l'expliquer. Même si le récit se clôture, il va persister un doute par rapport à ces personnages.

Certains films placent le mystère dans la résolution – ou plutôt la non-résolution – de leur intrigue. Dans *The Happening* (Shyamalan, 2008), l'épidémie de suicides s'achève tout aussi subitement qu'elle a commencé. Le bulletin d'informations à la télévision parle d'une explication liée aux plantes et à la sécrétion d'une toxine. Ainsi, la nature se serait vengée des mauvais traitements que lui font subir les hommes. Dans *Blindness* (Meirelles, 2008), alors que l'épidémie de cécité ne semble avoir épargné personne, la population recouvre subitement la vue. Là encore, aucune explication n'est fournie. Ces différents mystères qui subsistent font renouer l'épidémie avec ses premiers usages, où les médecins considéraient par exemple la peste comme une souillure de l'âme. L'imaginaire qui en découle tend vers le mystère en dépit de la rationalité.

⁴⁶ Réplique du médecin africain au colonel Sam Daniels (*Outbreak*, PETERSEN, 1995).

3. L'IMAGINAIRE ÉPIDÉMIQUE

3.1. Table rase

Pour les survivants, l'épidémie est souvent l'occasion d'un recommencement. Avec l'effondrement du pôle politique et l'échec du pôle médical, les protagonistes n'ont plus aucun repère. Dans leur article sur la contagion, Florent Coste, Adrien Minard et Aurélien Robert parlent d'une société qui « oscille entre une reconfiguration permanente et un effondrement imminent »⁴⁷. Il y a donc sans cesse une volonté d'instaurer de nouvelles règles plus adéquates à la nouvelle situation.

La figure de l'épidémie engendre une forme de table rase, de la plus rudimentaire comme dans la série télévisée *Survivors* (Hodges, 2008) où les conséquences de l'épidémie sont relativement limitées, à la plus radicale, comme dans *28 Days Later* où les contaminés sont des fous dangereux capables de courir et très agressifs. Dans bien des cas, les règles sont bouleversées, et notamment celles liées aux grandes institutions. Cette remarque nous replonge dans les écrits de Thucydide :

Toutes les coutumes auparavant en vigueur pour les sépultures furent bouleversées. On inhumait comme on pouvait. Beaucoup avaient recours à d'inconvenantes sépultures, aussi bien manquait-on des objets nécessaires, depuis qu'on avait perdu tant de monde. Les uns déposaient leurs morts sur des bûchers qui ne leur appartenaient pas, devant ceux qui les avaient construits et y mettaient le feu ; d'autres sur un bûcher déjà allumé, jetaient leurs morts par-dessus les autres cadavres et s'enfuyaient.⁴⁸

Les cadavres qui jonchent le sol des rues et dont il s'agit de ne pas s'approcher : on est bien là devant une séquence récurrente du film d'épidémie. Car un autre trait fondamental de l'épidémie est qu'on ne peut en respecter les morts. Ils sont contagieux, ou dangereux, mais quoi qu'il en soit, il est déconseillé de les approcher. Et lorsqu'ils relèvent toujours d'une forme de vie, il est même autorisé de les abattre pour se préserver de la contamination.

Les survivants vont devoir reconstruire une communauté sur une base presque vierge, dans un monde où tout leur appartient, mais toujours sous la menace d'être à leur tour contaminés. Il s'agit de mettre de l'ordre dans le chaos, de lutter contre l'entropie engendrée

⁴⁷ Florent COSTE, Adrien MINARD, Aurélien ROBERT, « Contagions. Histoires de la précarité humaine », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 21, Lyons, E.N.S., 2001, p. 18.

⁴⁸ THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, [en ligne], Livre II, trad. Philippe REMACLE, [URL : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/thucydide/livre2.htm>], consulté le 5 décembre 2013.

par l'épidémie. Les survivants s'opposent aux contaminés, qui sont les fidèles alliés de l'entropie épidémique. En ce qui concerne les créatures dotées de (sur)vie, elles sont l'incarnation du chaos puisqu'en général, leur corps entier est désordre. Les survivants vont dès lors consolider les liens du groupe en réaction à l'Altérité et aux groupes des contaminés.

Mais ce prétendu recommencement n'est pas si absolu. Les personnages qui ambitionnent de reconstruire un monde meilleur sur les ruines de la civilisation, et qui luttent corps et âme contre l'entropie, sont les esclaves du passé. Les contaminés qui rôdent rappellent constamment la catastrophe. Et lorsqu'en parallèle de l'épidémie, la narration explore la recherche des causes, le récit nous replonge sans cesse dans le passé. Dans les écofiction, comme *The Happening* ou *World War Z*, la responsabilité du chaos revient aux mauvaises habitudes que l'homme a prises en matière de respect de l'environnement. À force d'avoir malmené la planète, cette dernière prend sa revanche. Le poids du passé est dès lors encore plus lourd.

Les personnages vont en général agir en fonction du rôle qu'ils avaient dans la société préépidémique. Dans *The Walking Dead*, le shérif Rick reste le leader et le défenseur de la loi et de l'ordre ; le vieux Hershel, vétérinaire de formation, devient le médecin ; Daryl, qui est un ancien soldat, endosse le rôle du chasseur et du protecteur. Ces trois hommes à eux seuls peuvent subvenir aux besoins du groupe puisqu'ils garantissent l'organisation, la sécurité, la santé et la nourriture. Les femmes du groupe ont des rôles beaucoup moins essentiels pour la survie. En reproduisant les rôles sociaux au sein du microcosme de survivants, ils ne font que reproduire l'ordre social préexistant. Les personnages sont d'ailleurs très souvent hantés par leur propre passé qui nous est montré dans les nombreux *flashbacks*. L'équilibre du microcosme, s'il repose sur la société préépidémique, est une garantie de sécurité.

En poussant le raisonnement à l'extrême, la figure épidémique semble défendre l'idée d'un individu condamné à reproduire les comportements qui ont mené l'humanité à sa perte. Ainsi dans *The Happening*, un bulletin d'informations télévisé nous apprend que la catastrophe s'est subitement arrêtée. Les survivants sont peu nombreux et se réorganisent rapidement. Aucun changement d'attitude ne semble envisagé. Le scientifique à l'écran explique qu'il s'agit d'une défense des plantes contre ses prédateurs humains. Il conçoit le phénomène comme un avertissement – conformément à l'idée d'un danger imminent. Le présentateur semble dire que sa théorie n'en est qu'une parmi d'autres. Dans ce film qui propose une fin du monde écologique, aucune incitation au changement n'apparaît à la fin. Bien entendu, le film met en garde contre le phénomène, mais les survivants ne réagissent pas. La vie reprend son cours, comme si les événements n'avaient pas eu lieu.

Dans la majorité des films, les groupes de survivants donnent l'impression de vouloir retourner à la société préexistante, même si son fonctionnement a mené à la perte de l'humanité. Finalement, ces films feignent de montrer la reconstruction de la société sur des fondements nouveaux, mais ne suggèrent en réalité qu'un retour du même. Un éternel retour. Que ferait-on de la vie si on était amené à la revivre sans fin ? À cette question nietzschéenne, les survivants semblent choisir le recommencement, quitte à revivre à jamais la fin du monde épidémique.

3.2. Collectivité et ambivalence de l'Autre

Parmi les séquences les plus marquantes des films portant sur les épidémies, celles montrant des foules de contaminés sont souvent saisissantes. En général, les plans sont tournés du ciel, parfois à la verticale, et transforment les contaminés en un amas de points grouillant qui se détache à peine du décor (Figures 46 à 49). Ces vues nient totalement l'individualité des contaminés qui ne semblent former qu'une seule et même entité : le mal.

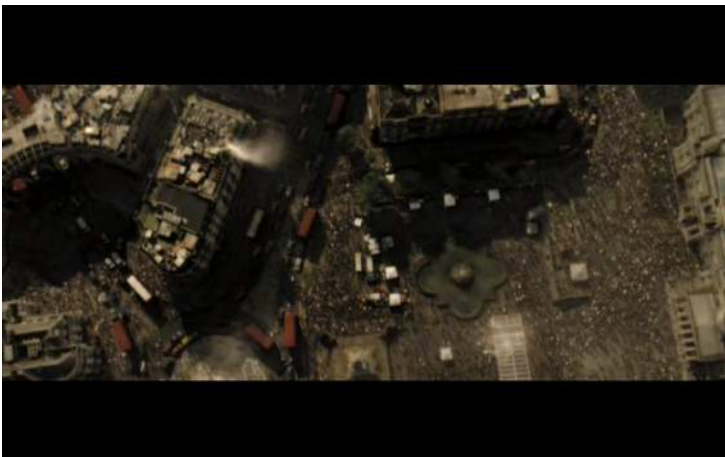


Figure 46 : Foule de contaminés (*Doomsday*, 2008)



Figure 47 : Foule de zombies (*Resident Evil Extinction*, 2007)

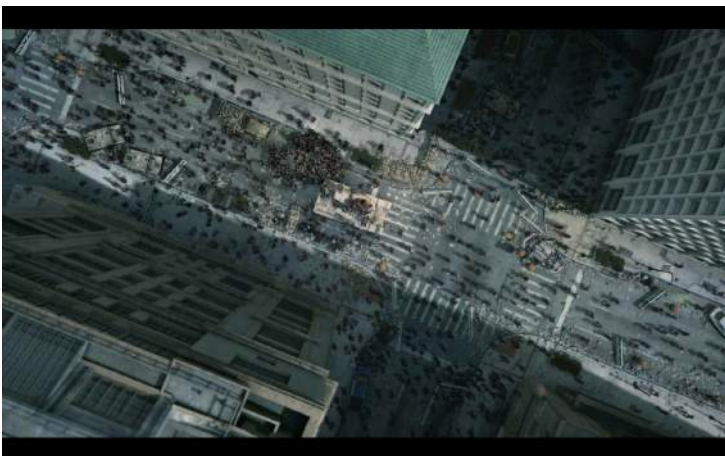


Figure 48 : Rick, coincé dans un tank au milieu des zombies (*The Walking Dead*, 2010)

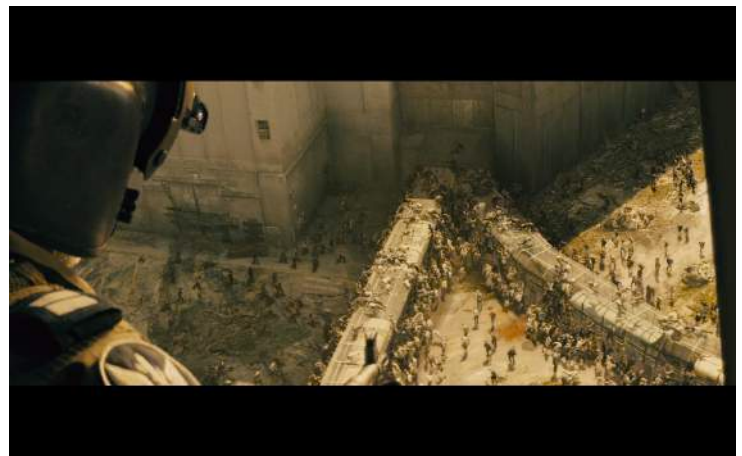


Figure 49 : Invasion de Jérusalem par une foule enragée (*World War Z*, 2013)

L'épidémie est profondément collective, par opposition aux maladies individuelles. Dans les premières minutes des films, il est nécessaire de faire état de ce caractère collectif et de mettre en avant la démesure. Lorsque les personnages parlent des Autres, ils emploient d'ailleurs systématiquement le pluriel – « les contaminés », « les rôdeurs », « les zombies ». Le contaminé n'est jamais seul. La réponse des survivants à la masse de contaminés ne peut dès lors être individuelle : la figure épidémique renforce l'importance de la communauté. Dès lors, les rescapés s'unissent pour combattre l'Altérité. Mais derrière les valeurs communautaires souvent charriées par la figure épidémique, il demeure cependant une ambivalence quant au groupe. Ses membres sont montrés comme ceux qui aident, qui protègent, conformément à des rôles déterminés. En effet, pour faire face à l'épidémie, les survivants ont besoin des autres. En général, ils sont coupés de leur groupe d'origine et sont contraints de faire alliance avec de parfaits inconnus, rencontrés par exemple lors d'une course poursuite avec des contaminés – comme Jim de *28 Weeks Later*.

Mais en amont de cela, l'Autre est aussi le responsable du chaos. Il est le médecin dans son laboratoire qui laisse échapper le virus – *28 Weeks Later* – il est l'extraterrestre dissimulé sous une apparence humaine qui introduit la maladie sur Terre – *The Body Snatchers* –, il est le pollueur excessif qui va déclencher la colère et la vengeance de la Nature – *The Happening*. Plus encore, il est celui qui porte le virus et qui, sciemment ou non, lui permet de pénétrer le corps – Beth de *Contagion* va contaminer ses collègues et son fils. Aussi proche et familier soit-il, l'Autre peut être dangereux. Dans *Body Snatchers*, la belle-mère de la famille fait partie des premières contaminées. La menace vient donc de l'intérieur du cocon familial. Le film se termine alors qu'Andy et sa sœur, accompagnés par un jeune soldat, se sauvent en hélicoptère. Mais le petit garçon, dont la protection est devenue l'enjeu de cette fin de film, se révèle également infecté par la substance extraterrestre. Le film se termine alors qu'il se jette sur sa propre sœur pour la tuer. *28 Weeks Later* met lui aussi en scène un danger émanant de la famille. La mère contamine le père qui prend ensuite en chasse son propre fils pour tenter de le contaminer.

L'Autre, c'est également le virus, la toxine, la bactérie, bref, le mal qui s'infiltré. Dans *Contagion*, il est le micro-organisme invisible qu'une chauve-souris transmet à un cochon, qui lui-même l'inocule à un cuisinier, déclenchant ainsi la terrible chaîne de contagion. Son intrusion dans l'organisme provoque la maladie, la transformation, et souvent la mort. Dans tous les cas, les protagonistes ignorent le mal parce qu'il est invisible et donc impossible à appréhender. L'épidémie place également ses enjeux au plus près du corps, là où le mal peut s'infiltrer à l'insu de son propriétaire (Figures 50 et 51).



Figure 50 : Gros plan sur les mains du cuisinier qui manipule sans le savoir le cochon infecté (*Contagion*, 2010)



Figure 51 : Transfusion du virus à un individu sain (*Helix*, 2014)

Sur le plan formel, il y a une opposition constante entre des gros plans sur la contamination et ses conséquences, d'une part, et les plans de très grand ensemble sur les villes envahies par les infectés, d'autre part. L'épidémie exploite des plans de très grand ensemble pour figurer le danger des masses de contaminés, utilise narrativement l'accident ou le complot pour mettre en garde contre les hommes et les institutions, et recourt au très gros plan pour avertir du risque de laisser le mal pénétrer le corps. Les différentes sources de danger poussent les survivants à être sans cesse sur leurs gardes et leurs règles de comportement vont devoir s'adapter à cette triple menace permanente.

La figure épidémique incite finalement à la méfiance. Dans son article sur les films d'horreur épidémiques⁴⁹, Hugo Clémot évoque les différents niveaux de scepticisme qu'implique la figure de l'épidémie. Le film épidémique induit un certain rapport au monde basé sur le doute. Dans un premier temps, les survivants ne peuvent croire à la catastrophe. Ainsi, Jim (*28 Days Later*, 2003) et Rick (*The Walking Dead*, 2010) se réveillent chacun à l'hôpital, arrivent dans un monde dont ils ignorent tout, et leur première réaction est de douter de ce qu'ils voient. Leurs déambulations dans la ville se construisent comme une quête de réponses. À la place des réponses, ils trouveront le danger des contaminés. Dans les films et feuilletons médicaux, les scientifiques vont souvent chercher à rationaliser l'épidémie, en cherchant ses modes de propagation. Dans *Helix*, la scientifique qui expérimente sur les animaux à propos du virus se protège d'une combinaison hermétique. Même s'il semble que le virus ne puisse se propager par l'air, elle se justifie : « On n'est jamais trop prudent ! » Car

⁴⁹ Hugo CLEMOT, « Une lecture des films d'horreur épidémique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°21, Lyons, E.N.S., 2011, pp. 167-184.

comme nous l'avons vu, au revers du rationnel, l'épidémie cache en général une part obscure. Enfin, le scepticisme touche aux personnes rencontrées, qui peuvent être porteuses du virus. Dans *Carriers*, la règle instaurée par les survivants interdit les contacts avec les Autres, qu'ils soient contaminés ou non. Et même si le père, rencontré sur la route, dit qu'il n'est pas porteur du virus, il ne faut pas s'en approcher. Selon Clémot, « Ce doute conduit souvent à une réflexion sur la difficulté, voire l'impossibilité de connaître les autres. »⁵⁰

Le scepticisme à ses différents niveaux, tel que décrit par Clémot, est à mettre en vis-à-vis de nos conclusions précédentes, et confirme que l'Autre n'est pas perçu de façon univoque. L'Autre est aussi le danger, l'intrus, celui qui peut faire tout basculer. La figure épidémique nous amène à douter des institutions qui régissent notre société, mais aussi des individus qui nous entourent et nous sont chers. Comme les personnages des films, la méfiance est requise.

Les personnages en fuite ont perdu toute foi religieuse, mais aussi toute foi dans les institutions pourtant fondatrices de la société représentée : l'État, l'armée, la police, l'Église, les médias, la famille, le respect dû aux morts, etc.⁵¹

Tout semble pousser les individus à reconsidérer leurs repères et leurs règles : plus d'institutions auxquelles se référer, un nouveau groupe, un nouveau refuge, etc. Et pourtant, comme nous l'affirmions précédemment, les survivants vont se contenter de la reproduction inéluctable du même. Comme Sisyphe et son rocher, l'individu est contraint de toujours réitérer le même schéma : la catastrophe, le doute absolu, et le recommencement du même.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁵¹ *Ibid.*, p. 183.

CHAPITRE 2

CONTAGION

1. USAGES ET ÉTYMOLOGIE

Le terme *contagion* est issu du latin *contagio*. Il signifie « contact », « attouchement », « liaison », « union », « relation », « rapport intime ». Il revêt également le sens médical d'« infection », « maladie contagieuse » et le sens figuré de « contagion morale », « complicité ». Le terme *contagion* renvoie à la racine latine *cum tactus* et concerne le sens du toucher. Cette origine latine n'implique par une connotation négative, contrairement aux usages médicaux contemporains.

Selon le dictionnaire *Le Trésor de la Langue française*, la contagion se définit en français des façons suivantes :

A. MÉDECINE : 1. Transmission d'une maladie d'une personne à une autre. 2. (par métonymie) Maladie contagieuse, épidémie. 3. (par extension) Transmission par mimétisme, d'une réaction, d'un comportement. 4. Psychologie. Contagion mentale. Transmission d'une idée ou d'un ensemble d'idées délirantes à une ou plusieurs autres personnes

B. Au figuré (par analogie) Transmission de toute chose bonne ou mauvaise par fréquentation, influence, imitation⁵²

Tant dans son sens médical que dans son sens figuré, la contagion implique une transmission, un passage. Le terme semble engendrer une forme de passivité des agents. La contagion ne peut être le fait d'une intentionnalité, contrairement à la contamination, comme nous le verrons dans le chapitre sur le sujet. Les agents ne sont que des relais et la contagion concerne un processus qui les dépasse. Elle porte davantage sur ce qui se propage. Le « quelque chose » qui se transmet est doté d'un potentiel lui permettant de circuler entre les individus, à leur insu. Dans le sens commun, la contagion fait dès lors écho à la malignité. Autrefois, les maladies contagieuses étaient plus radicalement encore associées à des phénomènes maléfiques, comme la vengeance des dieux sur les hommes, ou la reprise de pouvoir de la Nature sur l'Humanité.

⁵² Paul IMBS (sous la dir. de), *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne], Paris, C.N.R.S., 1971-1994, [URL : <http://atilf.atilf.fr>], consulté le 10 décembre 2013.

Par rapport à l'épidémie, la contagion se place à un niveau inférieur. L'épidémie s'appuie sur des chaînes de contagion pour acquérir son ampleur. Si l'épidémie concerne des masses d'individus, la contagion concerne les liens qu'ils entretiennent les uns avec les autres. L'épidémie, sans contagion, n'existe pas.

On associe en général le début des travaux sur la contagion médicale au médecin du XVI^e siècle Girolamo Fracastoro. Il existe des controverses à ce sujet, mais cela nous éloigne de l'objet de ce travail. Avant cette période, la propagation des maladies était associée à des théories aéristes – liées à l'impureté de l'air. La contagion, quant à elle, concernait le domaine moral.

Aussi les usages non médicaux de la contagion firent-ils leur apparition dans le domaine de la philosophie morale, où les idées d'imprégnation (*infectio*) et de souillure servaient à décrire la marque corporelle du vice chez l'homme. Comme l'a bien montré Mirko Grmek, on trouve un tel usage chez les stoïciens, notamment chez Sénèque, mais aussi chez Cicéron, lesquels filent la métaphore pour décrire l'infection par les vices ou la contagion du crime. Cette tendance à associer contagion et morale semble devenir plus systématique chez les Pères de l'Église, puisqu'ils appliquent l'idée de contagion à la transmission des péchés – tant du péché originel qui s'est transmis d'Adam à tous les hommes par contagion héréditaire, que des péchés personnels qui se transmettent parmi les hommes – et à la possible expansion de l'hérésie.⁵³

Un autre auteur écrit sur la contagion des péchés. Il s'agit de Arnaud Fossier, qui a également contribué au numéro de la revue *Tracés* sur la contagion⁵⁴. Selon lui, le terme *contagion* et ses usages ont été renforcés par le XIX^e siècle, avec notamment les théories des foules, mais aussi la découverte de germes pathogènes. Mais le terme latin était plutôt utilisé pour condamner les comportements hérétiques et pour parler de la transmission de génération en génération du péché originel.

Quant à Aurélien Robert, il explique comment la lèpre était dans un premier temps vue comme un phénomène moral, lié à une substance noire logée dans le corps, correspondant à une forme de pollution de l'âme due au péché. Il faut attendre de nouvelles recherches pour que l'explication aériste et morale ne soit plus suffisante.

⁵³ Aurélien ROBERT, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XVIII^e-XIX^e siècle) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 21, Lyons, E.N.S., 2011, p. 42.

⁵⁴ Arnaud FOSSIER, « La contagion des péchés (XI^e-XIII^e siècle). Aux origines canoniques du biopouvoir », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 21, Lyons, E.N.S., 2001, pp. 23-39.

Pour passer d'une simple description, parfois métaphorique, à un discours médical articulé, il fallait transformer et élargir le modèle explicatif de la contagion. Si un tel changement épistémologique s'opère progressivement dès le XIII^e siècle, c'est qu'il coïncide avec l'arrivée de nombreux textes médicaux arabes, notamment le *Canon* d'Avicenne, dont on sait combien il a contribué à transformer durablement la médecine occidentale.⁵⁵

En médecine contemporaine, la contagion implique d'une part un agent porteur d'une maladie infectieuse, et d'autre part un sujet sain. Entre les deux circule un micro-organisme pathogène. Cet élément va entrer dans le corps de l'individu sain pour ensuite s'y développer, avant de profiter d'un contact pour passer à un nouvel individu. La contagion peut se faire directement – grâce à un contact physique – ou indirectement – via un vecteur. Elle peut se faire par le biais de certaines voies, comme la peau ou les muqueuses. L'ampleur de la contagion peut atteindre différents stades, notamment l'épidémie ou l'endémie.

Ce qui prime dans le sens commun, c'est la capacité de ces micro-organismes à se propager entre des individus, le plus souvent à leur insu. Pour cette raison, la contagion apparaît souvent comme un phénomène mystérieux. Par ailleurs, il est courant d'associer la contagion à un phénomène moral, puisque certaines maladies sont associées à des pratiques « anormales » — comme le sida chez les homosexuels. L'articulation entre contagion et jugement moral remet au jour les vestiges de la contagion morale du Moyen Âge où elle était associée aux péchés. C'est également de cette origine que provient le caractère quelque peu magique et mystérieux du phénomène.

Autour de la contagion se greffe un imaginaire de la propagation invisible, d'une transmission « malgré la volonté » qui a largement alimenté le domaine non médical, faisant du terme *contagion* la métaphore idéale de certains phénomènes des sciences sociales. Comme pour l'épidémie, la contagion s'est rapidement vue associée à des phénomènes non scientifiques, profitant ainsi de l'efficacité de son caractère métaphorique.

La constitution d'une théorie médicale de la contagion – autour de Pasteur – a paradoxalement ouvert durant le XIX^e siècle un espace de légitimation pour les théories de la contagion appliquées aux foules, aux crimes, à la prison ou à la littérature.⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁶ Florent COSTE, Adrien MINARD, Aurélien ROBERT, « Contagions. Histoires de la précarité humaine », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 21, Lyons, E.N.S., 2001, p. 11.

Dans la revue *Communications*, Jacques Cheyronnaud recense un grand nombre de théories non médicales ayant pris comme concept clé la contagion⁵⁷. Il parle ainsi de la contagion morale, de la contagion imitative, cite Gustave Le Bon, Gabriel Tarde ou encore Émile Durkheim. On peut ainsi multiplier les exemples de théories. Il serait dès lors possible de faire une recherche à part entière qui étendrait l'idée de contagion au cinéma aux domaines non médicaux – notamment en considérant les films de propagande portant à l'écran la contagion des idées. Mais l'ampleur de la recherche en deviendrait aussi importante que pour la contagion médicale rendant ce développement trop conséquent pour l'inclure dans ce travail.

L'observation de ces usages non médicaux nous permet de voir ce qui persiste de la contagion entre le domaine médical et non médical. La différence fondamentale entre l'usage scientifique et l'usage sociologie ou anthropologique du terme, qui rend souvent réticent à l'emploi de ce type de métaphore médicale, tient aux règles de propagation. En effet, en médecine, on peut identifier les modes de propagation d'un virus puisque celui-ci a des propriétés définies. En sciences sociales, il est impossible de définir des règles de propagation précises. La contagion apparaît dès lors comme mystérieuse et renoue avec son origine mystique.

Il est à présent possible d'esquisser les contours de l'imaginaire de la contagion en utilisant ces quelques observations : la contagion concerne la capacité d'un élément nuisible à se propager entre des individus, sans leur consentement. Cette propagation, étroitement liée aux propriétés de ce qui se propage, est dès lors insaisissable et perçue comme étrange. Cette transmission se fait d'une personne à l'autre par le biais de contacts physiques – directs ou indirects – et se fonde donc sur les liens sociaux tissés entre les individus.

⁵⁷ Jacques CHERYRONNAUD, « Homines Pestilentes », *Communications*, n° 66, 1998, pp. 41-64.

2. LA CONTAGION AU CINÉMA

Si l'épidémie est une figure du cinéma, la contagion est le processus au centre de cette figure. Dès lors, on peut la considérer comme un blason, au même titre que ceux que nous avons examinés au chapitre précédent, avec ceci de particulier que la contagion est au fondement des films portant sur les épidémies. Il en est de même que dans la réalité médicale : pas de contagion, pas d'épidémie.

La logique qui sous-tend la narration contagionniste est celle des réseaux. Elle s'incarne en un enchaînement causal qui s'étend exponentiellement. Comme nous l'avons dit précédemment, la contagion s'apparente à une chaîne, où chaque maillon est lié au suivant et au précédent par la contamination. Le but ultime de cette chaîne est de recouvrir la plus grande superficie, et d'ainsi contaminer le plus d'individus possible.

2.1. La carte : rendre visible l'invisible

Un des motifs visuels récurrents liés à la contagion est la carte. Dans de nombreux films, il arrive toujours un moment où les scientifiques et les dirigeants de l'État se rassemblent autour de gigantesques cartes du monde sur lesquelles clignotent les points rouges correspondant aux foyers de la maladie (Figures 52 et 53). Ce type de séquence est commun à bon nombre des films traitant d'épidémie et vise à matérialiser la contagion. Il s'agit de donner une visualisation de ce qu'il se passe sur le territoire à l'aide de cartes. Souvent, ces cartes sont également diffusées sur les chaînes de télévision afin de transmettre aux gens l'état de la situation et l'ampleur de l'épidémie.



Figure 52 : Carte du monde montrant les foyers de la maladie (*Contagion*, 2010)

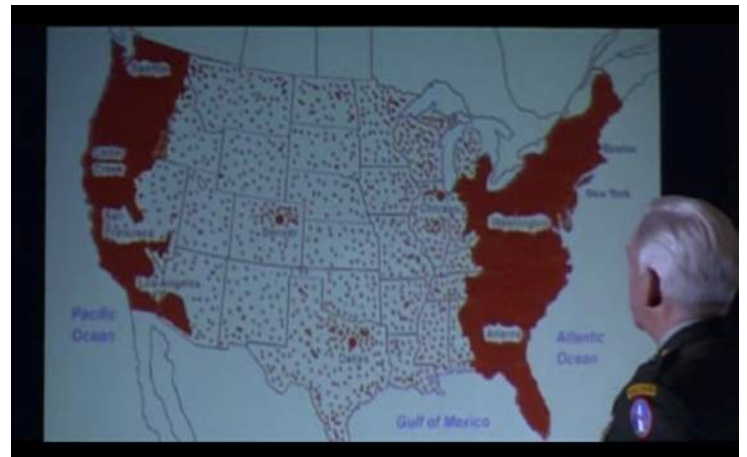


Figure 53 : Carte des Etats Unis montrant les foyers de la maladie (*Outbreak*, 1994)

En effet, pour la contagion, les lieux ont beaucoup d'importance puisqu'ils correspondent à l'expansion géographique de la transmission du virus. Le fait de les préciser en recourant à des intertitres de lieu permet de mieux saisir l'ampleur de l'épidémie. Ils permettent également au récit de passer d'un endroit du monde à l'autre de façon rapide et efficace. En parallèle de cette insistance sur les lieux, les films mettent également l'accent sur la rapidité de la propagation en soulignant sans cesse le nombre de jours écoulés depuis le début de l'épidémie (Figures 54 à 57). Pour le film de Danny Boyle, *28 Days Later*, le titre suffit à illustrer cet usage. Dans *Contagion*, les séquences sont entrecoupées du nombre de jours écoulés et du nom des villes. Plutôt que de donner la date exacte, les films prennent en général le parti de compter les jours depuis la première contamination. Ce comptage permet également de mettre l'accent sur le caractère foudroyant du processus de contagion.



Figure 54 : *Contagion*, 2010



Figure 55 : *The Andromeda Strain*, 1971



Figure 56 : *The Happening*, 2008



Figure 57 : *The Stand*, 1974

La narration de certains films est pour une part semblable à la narration d'un film policier où le récit va remonter le temps pour dénouer l'énigme. Dans *Contagion* par exemple, le tout dernier plan montre la souche de la contagion et le surtitre indique « *Day 1* ». Ce dénouement consiste à enfin dévoiler l'origine de la chaîne de contagion. Le récit fonctionne dès lors par régression. Mais en général, dans le film épidémique, l'importance est également donnée à ce qu'il se passe en aval de l'épidémie et à sa propagation. Le récit fonctionne alors par progression. La narration contagionniste s'apparente à une arborescence dont les branches se multiplient alors que le film tente de nous en faire explorer les racines.

Mais la carte n'est pas seulement la figuration de l'évolution du virus. Comme l'explique Priscilla Wald dans *Contagious*, la carte est également la matérialisation du travail des épidémiologistes⁵⁸. Elle est le moyen de découvrir le cheminement de la maladie et de résoudre l'épidémie en trouvant sa source. En réalité, la carte qui montre les différents foyers de maladies, mais également les liens qui ont permis aux microbes de circuler – notamment les trajets d'avion ou de bateau – est une façon de rendre visible la contamination.

En marge de ces cartes, les films d'épidémie exploitent également les schémas réalisés par les scientifiques et reprenant l'identité des premiers contaminés. Ils tentent ainsi de les relier entre eux afin de localiser la source de l'épidémie. Cette schématisation peut correspondre à l'évolution de la narration, puisqu'en général le récit suit les trajets des contaminés. Au-delà des déplacements physiques des individus, les cartes et le schéma permettent également de mettre en avant les liens sociaux entre les gens. Dans *Contagion*, le mari de la première infectée apprend qu'un ancien amant de sa femme fait partie de la liste des décédés. Il comprend dès lors qu'elle a continué à entretenir une relation avec lui. Qu'il s'agisse de schéma de contagion, ou de carte d'épidémie, ces outils sont des matérialisations d'évènements qui sont habituellement impossibles à appréhender pour l'œil.

La carte exprime également le retard perpétuel de la science sur l'épidémie, conformément à ce que nous avons montré dans le premier chapitre. Les scientifiques suivent la chaîne de contagion à la trace, mais jamais ne la rattrapent. Un même principe est à l'œuvre dans la narration. Le spectateur suit les individus souffrants qui en contaminent d'autres, en constatant les ravages du mal qui se propage. Nous l'avons dit : certains films prennent le parti de remonter cette chaîne contagionniste. Mais pendant que les scientifiques

⁵⁸ Priscilla WALD, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 82.

remontent la chaîne causale à rebours, celle-ci continue à se développer de façon exponentielle. Dans *Contagion* toujours, on voit en parallèle les nouveaux contaminés et le processus de globalisation de la maladie, en alternance avec des séquences montrant des moments du passé.

La figure épidémique permet donc de rendre visible l'invisible en matérialisant la contagion et son ampleur. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant sur la contamination, cette capacité se retrouve à d'autres niveaux dans les films.

2.2. La narration en réseau

L'épidémie se déroule comme une histoire, dotée d'un début – le patient zéro – et d'une fin – la fin du monde, ou du moins la contamination de toute la communauté. Le passage de l'épidémie comme fait à l'épidémie comme récit est dès lors simplifié par le caractère expansif du phénomène puisque la contagion revêt déjà une dimension narrative. Afin de mieux comprendre le déroulement de la narration par contagion, nous allons à présent détailler le processus à l'œuvre dans le film *Blindness* (Meirelles, 2008).

L'exemple de *Blindness*

Ce film de Fernando Meirelles fonde son intrigue sur une épidémie qui a pour conséquence de rendre les gens aveugles. La première partie du film, qui dure à peu près une demi-heure, montre la propagation de la maladie par effet de contagion, jusqu'à ce qu'elle atteigne l'ampleur d'une épidémie.

Le film s'ouvre sur un plan de grand ensemble d'une avenue très fréquentée. Il se poursuit par des plans de feu de signalisation, avec en arrière-plan le bruit de la circulation, les sirènes de police et le bruit de la ville.



Figure 58 : Plan d'ouverture sur une avenue (*Blindness*, 2008)



Figure 59 : Esthétique de l'urgence et gros plan sur un feu de signalisation (*Blindness*, 2008)

Le film nous plonge directement dans un univers urbain grouillant, conformément à l'esthétique oppressante de l'urgence faite de bruits de sirènes et de klaxons. La séquence joue de gros plans et de flous, produisant un effet qui fait référence aux troubles visuels causés par la maladie à venir. Un plan d'ensemble nous montre un carrefour immobilisé par un embouteillage. Alors que les coups de klaxon se multiplient, la caméra filme un homme asiatique au volant de sa voiture. Il répète : « Je ne vois plus rien, je suis aveugle, je ne vois plus rien, tout est blanc ! » Finalement, un autre homme l'aide et le raccompagne à bord de sa voiture. Chez lui, sa femme décide de l'emmener voir un ophtalmologue. Sur place, beaucoup de gens patientent déjà dans la salle d'attente, dont un homme noir borgne, un petit garçon d'une dizaine d'années, une jeune femme avec des lunettes noires. Le médecin reçoit l'homme asiatique et lui fait passer quelques examens, sans succès. Retour sur l'homme qui avait accepté d'aider le jeune asiatique. Il a profité de la cécité de l'inconnu pour lui voler ses clés de voiture et s'enfuir avec le véhicule. Alors qu'il roule à vive allure sur une avenue, il semble dérouté et se gare sur le côté. Le spectateur comprend qu'il est devenu aveugle à son tour. L'ophtalmologue, dans son cabinet, fait passer un test de la vue au petit garçon de la salle d'attente. Il prend ensuite en consultation la jeune femme aux lunettes noires. Il rentre chez lui et partage un repas avec sa femme, avant de se mettre au lit. La jeune femme aux lunettes noires se rend à la pharmacie. Elle prend sa commande puis se rend à l'hôtel où le barman lui sert un cocktail. Elle rejoint son amant dans une chambre de l'hôtel. La femme aux lunettes noires déboûle nue dans le couloir de l'hôtel, en criant qu'elle a perdu la vue. L'ophtalmologue se réveille aux côtés de sa femme. Il ne voit plus. Une ambulance l'emmène. Un vieux médecin, à l'hôpital, reçoit le petit garçon de la salle d'attente en consultation : il est aveugle. Plusieurs plans courts montrent des inconnus qui semblent également avoir perdu la vue. La séquence s'ouvre sur des plans relativement proches des personnages, se poursuit avec des plans de plus en plus généraux et des plans d'ensemble où la personne n'est qu'un point dans la foule, et se clôt finalement sur un plan de très grand ensemble de la ville. Un bulletin d'informations spécial à la télévision nous informe : « Une épidémie de cécité a éclaté. Nous comptons sur la coopération et le civisme des citoyens pour enrayer l'éventuelle future contagion. La mise en quarantaine a été décidée ce matin. » Tous les contaminés se retrouvent au centre de quarantaine : l'ophtalmologue et sa femme, le petit garçon, la jeune femme aux lunettes noires, le jeune asiatique et le voleur de voiture (Figures 60 et 61).



Figure 60 : Dans la salle d'attente de l'ophtalmologue, le premier contaminé transmet sa cécité aux autres (*Blindness*, 2008)



Figure 61 : Les différents groupes se forment et les patients de l'ophtalmologue se retrouvent (*Blindness*, 2008)

Ainsi, le jeune asiatique contamine le voleur de voiture et l'ophtalmologue. Ce dernier contamine à son tour le petit garçon et la femme aux lunettes noires, et les autres patients. En plus de ces personnages, qui vont devenir centraux pour le film, le spectateur est incité à imaginer que la contagion va se propager dans les différents lieux fréquentés par les personnages : à l'hôpital, à la pharmacie, à l'hôtel, etc. Cette structure arborescente du récit va permettre de faire naître l'idée selon laquelle l'épidémie éclate.

Mais comment se construit la narration ? Partant d'un cas, qu'on appelle « patient zéro » dans le jargon médical, le film nous montre la vie quotidienne de plusieurs personnes ayant été en contact avec ledit patient zéro. Après s'être retrouvé dans la salle d'attente de l'ophtalmologue, chacun retourne à son quotidien et contamine tous ceux qui l'entourent. Les séquences sont montées en alternance, on passe sans cesse d'une personne à l'autre. Ensuite, les lignes narratives convergent et les contaminés se retrouvent dans le centre de quarantaine. Juste avant cela, la séquence qui montre des inconnus contaminés nous fait passer d'une conception de la maladie comme individuelle à une conception globale du phénomène. Le spectateur saisit alors son caractère expansif, accentué par les plans de grand ensemble sur les inconnus infectés.

Le même processus est à l'œuvre dans beaucoup de films utilisant la figure de l'épidémie. Dans *Contagion* (Soderbergh, 2011), le patient zéro est une femme en déplacement professionnel à Hong Kong. La fin du film, dont le récit consiste à remonter jusqu'à la source de l'épidémie, nous apprend qu'elle a serré la main d'un cuisinier porteur du virus. Elle joue ensuite au Casino avec un milliardaire chinois qu'elle contamine. Au bar, elle oublie son téléphone que lui rend une jeune Ukrainienne. Son verre est débarrassé par un serveur du Casino qui est également contaminé. La jeune femme rencontre son amant à Chicago, puis prend un vol pour rentrer chez elle. Un collègue l'attend à l'aéroport et la

raccompagne chez elle où elle retrouve son mari et son fils. Tous ces gens sont contaminés et chacun d'entre eux, avant de mourir, va contaminer d'autres personnes.

Du point de vue du rythme et de la durée, ces séquences obéissent toutes à des règles plus ou moins similaires. En général, cette amorce de la contagion occupe les cinq premières minutes du film. Elle s'articule sur base de quatre ou cinq séquences centrées sur des personnes différentes. À l'intérieur des séquences, les plans sont en général très nombreux et très courts – approximativement nonante plans pour montrer la séquence de la contamination du jeune asiatique dans sa voiture, au tout début de *Blindness*, pour une durée de trois minutes. Ces plans visent également à passer de l'individuel – gros plan – au collectif – plan d'ensemble.

Là encore, le film utilise une narration en réseau, qui, partant d'une personne, va montrer en alternance ce qui arrive aux individus qui sont entrés en contact avec elle. La narration se construit comme une arborescence, comme un réseau gigantesque qui, au final, s'avère capable de recouvrir la surface du monde. Le centre de cette chaîne géante est le patient zéro, le *supersprader* comme le nomment souvent les médias⁵⁹. Ces individus semeurs de virus, que chaque récit décide ou non de dévoiler en fonction du propos du film, sont caractérisés par leur capacité à infecter un grand nombre de personnes. Le cas emblématique et réel de *supersprader* est Mary Mallone, surnommée *Typhoid Mary*, ou encore Gaëtan Dugas, suspecté d'être une des premières victimes du sida et de l'avoir transmis à au moins quarante personnes. Ils sont les maillons fondamentaux de la chaîne de contagion, comme Beth, la première infectée de *Contagion* (Soderbergh, 2011) qui va disséminer la maladie aux quatre coins du monde.

La narration des films correspond à l'expansion de l'épidémie avec, comme point de départ, le patient zéro, et comme point d'arrivée, l'épidémie mondiale. Au cinéma, le choix est parfois fait de remonter cette arborescence narrative dans le sens non chronologique. Dans le second exemple de *Contagion*, qui est une enquête médicale, Soderbergh nous propose de rembobiner la chaîne en recourant aux *flashbacks*, jusqu'à parvenir à trouver le patient zéro. Un film comme *12 Monkeys* (Gilliam, 1995) utilise le voyage dans le temps pour remonter la chaîne de contagion. Les allers-retours dans le passé permettent surtout de dénouer les causes de l'épidémie. Dans les cas similaires, la narration s'apparente alors, par sa structure, à celle

⁵⁹ Priscilla WALD, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 17.

d'un récit policier. Il s'agit de retourner progressivement aux sources des événements, par un processus régressif. À l'inverse, dans *Blindness*, le récit part du patient zéro pour finalement montrer un nombre de plus en plus grand de cas. La narration fonctionne sur le mode de la progression. Certains films font le choix de commencer le récit une fois que l'épidémie a déjà atteint une ampleur globale. Dans *28 Days Later* (Boyle, 2003) ou dans la série *The Walking Dead* (Darabont, 2010), les protagonistes se réveillent à l'hôpital après plusieurs mois passés dans le coma, sans rien connaître de la catastrophe. Mais le déroulement de la contagion est sous-entendu, et parfois, des personnages vont raconter comment ils ont vécu les premiers moments de l'épidémie. Lorsqu'elle rencontre Jim, Selena lui raconte comment l'épidémie s'est propagée :

Il y a eu des émeutes. Et dès le départ, on voyait que quelque chose d'inquiétant était en train de se passer. Ça arrivait dans des petits villages, dans des zones agricoles. Et puis tout à coup, la télévision n'en parlait plus. C'était dans la rue dehors, ça arrivait par les fenêtres. C'était un virus. Une infection. Il n'y avait pas besoin de médecin pour s'en rendre compte. C'était le sang, il y avait quelque chose dans le sang. Au moment où ils ont essayé d'évacuer les villes, il était déjà trop tard. L'infection était partout. Les barrages de l'armée étaient dépassés. Et c'est là que l'exode a commencé. Le dernier jour où la télévision émettait, on reportait des infections à Paris et New York. Nous n'avons plus rien entendu après ça.⁶⁰

Notons que la narration passe souvent par certaines étapes récurrentes. En général, à mi-chemin entre les premiers cas d'infection et l'expansion mondiale, on trouve la quarantaine. Cette solution, souvent mise en place par le gouvernement, vise à écarter les contaminés. Dans *The Cassandra Crossing* (Cosmatos, 1976), la quarantaine s'établit dans un train qui semble transporter des contaminés. Dans *Doomsday* (Marshall, 2008), la quarantaine est cruciale puisque l'histoire raconte comment le gouvernement, après qu'une maladie virulente ait infecté tout le nord de l'Angleterre, a finalement dressé un mur infranchissable pour contenir l'épidémie. L'histoire nous plonge à l'intérieur de ces murs, où la quarantaine a fini par créer une nouvelle communauté fondée sur la violence et la haine. La quarantaine peut être considérée comme le contraire du refuge. Le refuge vise à préserver les personnes saines des infectés en les confinant, la quarantaine permet de laisser les personnes saines à l'extérieur d'un lieu confiné où se trouvent les contaminés. Pour l'un comme pour l'autre, en général, les barrières ne résistent que temporairement.

⁶⁰ *28 Days After*, BOYLE, 2003.

En parallèle de la narration de la gestion politique de l'épidémie, dont le rôle est plus ou moins développé selon les récits, se construit parfois une autre ligne narrative : la recherche d'un remède. Dans *I am Legend* (Lawrence, 2007), le scientifique Robert Neville continue ses expériences sur les créatures vampires-zombies. Le fil narratif principal nous raconte comment il survit au quotidien dans ce monde dépeuplé, et également comment il parvient à trouver le remède à la maladie. Ce premier récit, linéaire, est entrecoupé de *flashbacks* montrant comment l'épidémie a éclaté. Dans ce cas précis, la recherche du vaccin aboutit, ce qui n'est pas toujours le cas. Dans *Perfect Sense* (Mackenzie, 2011), l'épidémie qui se propage fait perdre aux gens leurs sens, les uns après les autres. La médecine tente de contrer la maladie, sans succès, jusqu'au moment où en plus d'avoir perdu le sens du goût et l'ouïe, c'est au tour de la vue de disparaître, rendant alors impossibles toutes recherches.

À ce stade, arrêtons-nous un instant sur la narration que nous venons de décrire longuement. Nous avons développé sa construction arborescente qui suit rigoureusement l'évolution tentaculaire du mal à travers le monde et la progression des survivants. Ce motif arborescent est récurrent et se retrouve dans d'autres éléments des films épidémiques. En effet, si certaines images tendent à se faire échos en s'opposant – comme les plans de l'infiniment grand opposés aux plans de l'infiniment petit –, certains motifs entrent en résonance à travers les films.

Tout d'abord, entre le cheminement du mal dans la communauté, le trajet du virus dans le corps et la narration, on peut voir à trois niveaux une structure arborescente semblable (Figures 62 à 67). La substance extraterrestre dans *Invasion of the Body Snatchers* (Kaufman, 1978) se propage de la manière suivante : à partir du centre, elle développe des rhizomes qui lui permettent de se nourrir, mais également de constituer de nouveaux bulbes qui, à leur tour, pourront se développer par le biais des rhizomes. Le résultat est une toile qui se développe à partir du centre du virus. Sur le même principe, dans la narration des films, les scénaristes partent du patient zéro, puis nous montrent comment il entre en contact avec un autre individu, et puis un autre, jusqu'à former virtuellement une grande toile des contacts contaminants. Cette structure arborescente correspond à la propagation du virus dans la société. À une échelle microscopique, elle correspond aussi à l'évolution du virus dans le corps. Il va infecter une cellule, puis une autre, et l'état du contaminé va ainsi se détériorer, jusqu'à ce que tout son corps soit parfois littéralement recouvert d'une toile tissée par le virus – comme dans *Invasion of Body Snatchers* (Kaufman, 1978). La structure arborescente est dès lors présente à au moins trois niveaux : dans la narration du récit, l'évolution du virus sur le globe par le biais des déplacements des contaminés et l'invasion du corps par le virus.



Figure 62 : Carte de la contamination (*The Happening*, 2008)



Figure 63 : Carte de la contamination (*The Happening*, 2008)



Figure 64 : Vue de la multiplication du virus au microscope (*Outbreak*, 1995)

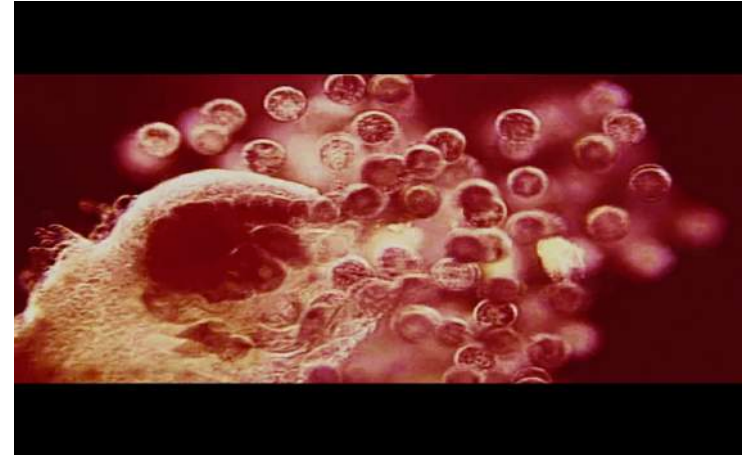


Figure 65 : Vue de l'évolution du virus au microscope (*Dawn of the Dead*, 2004)



Figure 66 : Prolifération de la substance extraterrestre sur une feuille d'arbre (*Invasion of Body Snatchers*, 1978)

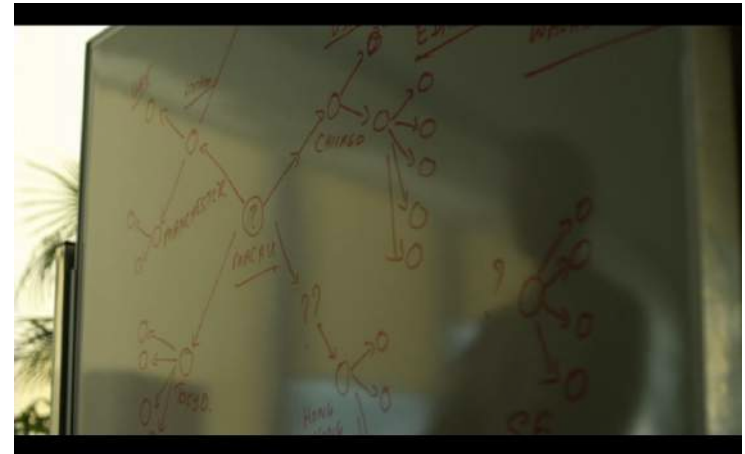


Figure 67 : Schéma de la chaîne de contagion (*Contagion*, 2010)

Dans tous les cas, cette arborescence se développe sur le mode progressif. Comme le souligne Chelebourg⁶¹ dans son livre sur les écofictions, il est fréquent que les films mettent en vis-à-vis des images de cartes, où les foyers de maladie se multiplient au fil des heures, avec des images du virus qui s'attaque aux cellules du corps. Et chacun, du corps et de la ville, connaît ses symptômes progressifs. Dans *The Happening*, on observe d'abord chez les contaminés des troubles du langage, puis de la désorientation, et ensuite survient une pulsion de suicide forte et irrésistible. Dans les villes et communautés qui sont assaillies par ce mal étrange, on a d'abord des difficultés à traiter médicalement les cas existants et à prévenir la contagion, ensuite la population commence à paniquer et des rassemblements protestataires ont lieu, enfin l'appareil politique et l'armée sont mis hors du jeu. L'issue est tragique pour le corps, qui finit par mourir ou par se transformer, et pour la société qui en vient à s'effondrer.

Il semble donc exister une analogie entre le récit et son emballement vers une situation de plus en plus catastrophique, l'invasion du monde par les contaminés, et l'envahissement du corps par le micro-organisme pathogène. Cette triple analogie est au fondement du récit épidémique. Nous avons dit en introduction que la propagation d'ampleur était centrale pour l'épidémie, nous pouvons à présent attester que sa structure arborescente est au fondement des films, et ce à au moins trois niveaux.

Bien entendu, la narration en réseau peut sans doute se retrouver dans d'autres films, non liés à la figure épidémique. Les films sur les rumeurs peuvent sans doute fonctionner sur le même principe. Si l'on prend l'exemple du film danois *La Chasse*⁶², on trouve une structure similaire à celle de l'épidémie. Partant d'une petite fille qui invente une histoire de pédophilie sur son éducateur, le doute est semé. D'abord, au sein de l'école, auprès de la directrice et des enseignants. Ensuite, la rumeur se propage à tout le voisinage, et finalement dans toute la ville. Afin de ne pas élargir le corpus à ce stade, nous allons continuer à nous centrer sur les films utilisant la figure épidémique. Mais l'étude des narrations arborescentes pourrait sans doute faire l'objet d'un travail de recherche à part entière.

⁶¹ Christian CHELEBOURG, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012, pp. 139-140.

⁶² *Jagten* [La Chasse], VINTERBERG, 2012.

2.3. Ce qui se propage

Jusqu'à présent, nous avons beaucoup parlé de la propagation des phénomènes, sans beaucoup nous attarder sur leur nature. Dans la définition initiale de la contagion, il est question de la transmission de maladies, de réactions, de comportements et d'idées. Au cinéma, nous avons vu que la propagation peut concerner des micro-organismes extraterrestres (*The Andromeda Strain*, Wise, 1971), des virus mutants (*Virus*, Mattei, 1980), des substances sécrétées par les plantes (*The Happening*, Shyamalan, 2008), etc. En général, le mal est à son paroxysme. Dans *World War Z* (Forster, 2013), la fin du film identifie la maladie comme « une souche hybride de méningite, avec des éléments de la variole et du H1N1 ». Quoi qu'il en soit, le mal est décrit comme s'il était doté d'une – mauvaise – conscience, d'une liberté d'action. Le recours à la forme « le virus se propage » est très courant. Cette formule donne l'impression que le mal est doté d'une capacité de se déplacer, comme si le milieu et les agents porteurs ne jouaient aucun rôle. Comme nous l'avons dit en introduction, les agents sont souvent présentés comme passifs et servent de relais à un mal qui les dépasse et dont la seule ambition est de se multiplier à l'infini pour éradiquer l'espèce humaine. Dans *28 Days Later*, Selena déclare : « C'était un virus. C'était une infection. C'était dehors, dans la rue, ça entrait par les fenêtres. » Par ailleurs, la construction des récits pour les films médicaux, qui se fait à la façon d'une enquête, donne l'impression au spectateur que le virus est traqué comme le serait un criminel. Cette analogie entre le virus et le criminel est illustrée dans un des premiers films portant sur l'épidémie, *Panic In the street* (Kazan, 1950). Dans ce film, on trouve le cadavre d'un homme qui a été assassiné par des criminels à la suite d'un règlement de comptes. L'autopsie révèle qu'il était atteint de la peste pulmonaire. Le film se poursuit avec la traque des malfrats qui diffusent, sans le savoir, les germes de la maladie. Dans *Contaminated Man* (Hickox, 2000), un homme contaminé par un dangereux virus parvient également à prendre la fuite et les scientifiques vont tenter de le retrouver pour contenir la propagation.

Il existe plusieurs cas, certes radicaux, mais extrêmement intéressants, de cette tendance à doter le virus ou le mal d'une forme de conscience en l'associant à un point de vue spécifique. Dans *28 Days Later* (Boyle, 2003), le récit suit le parcours des survivants à une catastrophe qui a transformé la population en créatures enragées extrêmement agressives. À la moitié du film, Jim et Selena, les héros, accompagnés d'un père et sa fille rencontrés sur la route, cherchent refuge. Alors qu'ils font halte pour faire le plein de leur voiture, le père s'assied un moment sous le porche d'entrée d'un grand hangar abandonné. Un corbeau au-

dessus de lui est occupé à déguster le cadavre d'un contaminé mort. Voulant chasser l'animal, il se place juste en dessous de lui. Alors qu'il regarde vers le haut, un peu de sang du contaminé se met à goûter. Le point de vue change brusquement : le plan montrant le père de loin s'inverse et nous plonge à l'intérieur de la goutte de sang. D'ailleurs, l'image est colorée de rouge (Figures 68 et 69). La caméra plonge littéralement dans l'œil du père à l'aide d'un zoom rapide. Le voilà contaminé. Et pour nous le signifier, la caméra prend le point de vue du virus.



Figure 68 : Vue du cadavre suspendu avec, en dessous, le père en train de regarder le cadavre (*28 Days Later*, 2003)



Figure 69 : Vue à l'intérieur de la goutte de sang qui tombe du cadavre vers le père (*28 Days Later*, 2003)

Ce qui nous a d'abord semblé être un cas isolé s'est avéré se répéter dans plusieurs films. Ces séquences appuient l'idée selon laquelle le virus est doté d'une forme d'autonomie. Au même titre que le cinéma peut donner le point de vue d'un personnage, il peut aussi donner celui d'un virus. La personnification du mal devient un enjeu majeur de ces séquences. Ce processus permet de donner de la consistance au mal, qui conserve bien entendu sa part d'ombre, mais qui se laisse partiellement appréhender. Finalement, le fait de pouvoir adopter ce point de vue provoque un effet déstabilisant sur le spectateur qui frôle ainsi dangereusement l'Altérité.

Dans *Outbreak* (Petersen, 1995), on assiste à un phénomène similaire. Alors que l'épidémie commence à se propager, un scientifique est informé de l'existence d'un patient suspect dans un hôpital. Sur place, le médecin comprend que le patient est porteur du virus. Il lève la tête, le visage inquiet, et jette un regard à une bouche de ventilation. La musique s'intensifie, on passe à une vue à l'intérieur de la conduite d'aération (Figures 70 à 73). En se superposant au « regard » du virus, le regard du spectateur devient témoin de la propagation, ce qui le place dans une situation inconfortable : il sait, les malades de l'hôpital ne savent pas.



Figure 70 : Le colonel Sam Daniels comprend que le virus se propage par l'air et que le patient infecte tout l'hôpital (*Outbreak*, 1994)



Figure 71 : Le point de vue change pour prendre celui d'un souffle d'air aspiré par la ventilation (*Outbreak*, 1994)



Figure 72 : Le virus se faufile dans les conduites d'aération de l'hôpital (*Outbreak*, 1994)



Figure 73 : Le virus arrive dans d'autres salles (*Outbreak*, 1994)

Parallèlement, les contaminés sont souvent réduits à leur statut de « porteurs du mal ». En effet, en plus de pouvoir se déplacer où il veut, le mal est en général capable de faire de sa victime un nouvel être sous son contrôle, comme dans *Body Snatchers* (A. Ferrara, 1993) où les corps et les esprits sont contrôlés par les extraterrestres. Cette observation nous ramène à la première définition du zombie, où ce dernier est sous le contrôle du sorcier vaudou qui l'a ramené à la vie. Dans notre cas, le sorcier équivaut au virus. Ici encore, il acquiert une certaine autonomie et se révèle capable d'agir et de se propager.

Certaines séquences mettent l'accent sur l'asservissement du contaminé au mal. Dans *I am Legend*, Robert Neville observe qu'une créature zombie-vampire, pour tenter de le contaminer, va jusqu'à s'exposer à la lumière, ce qui peut lui être fatal. Ces êtres n'existent pas pour eux-mêmes, pour survivre, ils existent dans l'unique but de propager le mal qu'ils transportent. Le virus joue donc un rôle à part entière, presque au même titre que les personnages. Plus encore : le virus renvoie à l'unité du mal, à une forme tentaculaire, mais unique, et acquiert dès lors plus de singularité que les contaminés, qui sont sans cesse considérés en masse, au détriment de leur individualité.

3. L'IMAGINAIRE DE LA CONTAGION

3.1. Interconnexions dangereuses

La figure de l'épidémie, nous l'avons dit, met en avant l'ambivalence de la communauté, à la fois indispensable, mais potentiellement dangereuse. La sous-figure de la contagion nous met face à une communauté caractérisée par les réseaux qui la sous-tendent. Une personne en voyage d'affaires à l'étranger peut ramener dans ses bagages le virus le plus mortel que le monde ait connu. Et puisque tout le monde est connecté à tout le monde, ce même virus n'a besoin que de très peu de temps pour se propager à l'échelle du globe. À ce sujet, la vision du monde que dessine cette sous-figure contagionniste rappelle un peu la théorie – certes simpliste – des six poignées de main. Cette théorie, développée par le Hongrois Frigyes Karinthy, implique que chaque individu du monde peut être relié à n'importe quel autre par le biais d'une chaîne de 6 maillons. Cette théorie, qui date de 1929, a été aujourd'hui réévaluée à 4,74⁶³. Elle a le mérite de donner une échelle pour quantifier les interactions entre les hommes dans le monde. Pour ce faire, elle exploite les données présentes en masse sur les réseaux sociaux.

Comme le soutient Priscilla Wald, « *there is nowhere in the world from which we are remote and no one from whom we are disconnected.* »⁶⁴. La contagion met en avant la porosité des frontières, la possibilité pour tout ce qui existe de circuler librement dans le monde, y compris les maux les plus atroces. Cette grande communauté, aussi appelée Village Global, offre à la fois la possibilité d'une entraide internationale forte, mais peut aussi devenir dangereuse. Il demeure impossible d'effectuer un contrôle sur ce monde interconnecté, même de la part des plus hauts organismes politiques ou médicaux. Dans la série *Helix* (Moore, 2014), la communauté internationale est recrée dans un centre de recherche au milieu de l'Arctique. On retrouve des scientifiques des quatre coins du monde, et les meilleurs équipements technologiques jamais mis au point. Encore une fois, il s'avère impossible pour eux de contenir le terrible virus qui se propage entre les murs du centre,

⁶³ Martin UNTERSINGER, « Oubliez les 6 degrés de séparation, il y en a 7,74 ! », *Rue89*, [en ligne], [URL : <http://rue89.nouvelobs.com/2011/11/22/oubliez-les-6-degrees-de-separation-il-y-en-474-226785>], publié le 22 novembre 2011, consulté le 5 février 2014.

⁶⁴ Priscilla WALD, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 33.

malgré le haut contrôle qu'ils exercent sur le dispositif du bâtiment et la diversité des savoirs qu'ils véhiculent.

La toile qui se tisse en amont de la sous-figure contagionniste est ambiguë pour les individus. Elle se révèle à la fois fascinante – un virus peut atteindre la population mondiale en l'espace de quelques jours –, mais surtout dangereuse. La séquence d'introduction de *World War Z* (Forster, 2013) est emblématique à ce sujet. En moins de cinq minutes, le film donne à voir le contexte dans lequel l'épidémie foudroyante s'est développée (Figure 74).



Figure 74 : Images du générique (*World War Z*, 2013)

Cette séquence d'ouverture fonctionne sur un rythme qui va s'accélérer progressivement. Le premier plan montre des gens qui circulent en rue. Ils prennent le métro, traversent les avenues. On voit en parallèle des oiseaux migrateurs qui traversent le ciel, des fourmis qui grouillent. On plonge ensuite dans un aéroport où un écran nous montre les dizaines de liaisons aériennes qui se font sur la journée : Miami, Los Angeles, Las Vegas, Madison, etc. La voix off issue d'un bulletin d'information annonce qu'un cas de grippe aviaire a été découvert, et qu'il pourrait muter et devenir transmissible à l'homme. On entend également des émissions de divertissement, des bulletins météo. Des journalistes parlent des risques du dérèglement climatique. Des experts soutiennent qu'il n'y a pas de problème. D'autres plans montrent des vues de foule à travers le monde, en Afrique, en Asie, en Inde. On voit des gens en train de se servir de leur *smartphone*, prendre des photos dans la rue. La musique s'intensifie, le rythme du montage s'accélère. Des images liées à l'épidémie apparaissent : des hommes portant des masques, d'autres en combinaison intégrale de protection. Sur les images qui défilent se découpent petit à petit les lettres qui forment le titre du film : *World War Z*.

On peut classer les images en plusieurs groupes : il y a les images des transports et télécommunications – les avions, les métros, les bus, les trains, les gens qui marchent en rue, qui téléphonent, qui sont sur leur ordinateur –, les images de phénomènes naturels – animaux massivement morts, flux migratoires importants, animaux en voie de disparition – et des images des médias de masse – journalistes, équipes de reporters, coupures de presse. Le fil rouge des images est l'arrivée imminente de la catastrophe, qui est pratiquement confirmée dans les dernières secondes de la séquence : « l'alerte est au niveau six », « quinze mille cas confirmés au Royaume-Uni ». La corrélation s'établit entre les habitudes de vie des gens, fondées autour des transports et communications de masse, et les conséquences néfastes desdites habitudes sur l'environnement. Sur cette base peut se construire le récit de la déchéance de l'humanité, sauvée *in extremis* par la bravoure du personnage principal.

La vision du monde telle qu'elle est défendue par la sous-figure contagionniste est celle d'un monde ordonné aux frontières clairement définies, par opposition aux foules grouillantes et aux individus interconnectés. Ainsi, les flux migratoires – le premier cas de peste de *Panic in the Street* (Kazan, 1980) est un immigré – et les moyens de télécommunication – les aéroports dans *Contagion*, les ports dans *Contamination* (Cozzi, 1980) – sont autant de moyens d'interconnecter les individus, mais surtout d'augmenter les risques d'épidémie. Le mélange mène irrémédiablement à la maladie, à sa transmission à grande échelle, et donc à l'entropie épidémique.

CHAPITRE 3

CONTAMINATION

1. USAGES ET ÉTYMOLOGIE

Le terme *contamination* vient de *contaminatio* en latin et signifie « souillure », « contact impur »⁶⁵. La racine latine est marquée par l'idée d'impureté due à un élément étranger et nuisible. Dans l'usage contemporain, les différentes acceptions telles que données par le dictionnaire sont les suivantes :

[sans idée de diffusion d'un mal] 1. Contamination de quelque chose par quelque chose : Altération des caractéristiques propres à une chose, en général abstraite. 2. Contamination de quelque chose et de quelque chose, ou entre quelque chose et quelque chose : Interpénétration de deux influences.

[avec idée de propagation d'un mal] 1. Infection due à la propagation d'un principe nuisible. 2. Corruption.⁶⁶

L'origine du terme indique que le sens médical est secondaire et n'arrive que plus tardivement. Comme pour la contagion, il faut attendre que la médecine évolue pour trouver des emplois médicaux du mot. Le terme s'est également nuancé en développant un sens non connoté, sens qui n'était pas présent en latin. Notons cependant que si la contagion a franchi les frontières du domaine médical, la contamination reste davantage cantonnée à la médecine et à la science. Il n'y a pas, comme pour la contagion, une telle abondance d'usages métaphoriques.

La contamination concerne deux agents. Une transmission invisible va s'opérer entre les deux, et ainsi les modifier. L'importance est donc donnée au contact entre les agents et aux conséquences dudit contact. La contamination est une action, liée à l'acte de contaminer. Elle n'est pas l'état d'une chose. Si la contagion met l'accent sur ce qui se propage, indifféremment des agents, la contamination rend actifs les individus. Ainsi, avec la contamination entre en résonance la notion d'intentionnalité. Il est impossible de « contagier » un autre individu, alors qu'il est tout à fait possible de le contaminer. À l'inverse, puisque la contamination est en général invisible, un contaminé peut transmettre le

⁶⁵ Paul IMBS (sous la dir. de), *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne], Paris, C.N.R.S., 1971-1994, [URL : <http://atilf.atilf.fr>], consulté le 5 décembre 2013.

⁶⁶ *Ibid.*

mal à une personne saine sans s'en apercevoir. Dès lors, la contamination délibérée se distingue de la contamination involontaire.

2. CONTAMINATION ET CINÉMA

Dès que le cinéma prend le parti d'exploiter la figure épidémique, nous avons vu qu'en général, il recourt à la narration contagionniste pour rendre vraisemblable l'ampleur du phénomène, indépendamment du genre de film. Nous avons donc des récits qui utilisent l'épidémie comme figure, pour raconter une invasion extraterrestre, une attaque zombie ou encore une investigation médicale. Ces récits s'organisent comme des arborescences, afin que la maladie atteigne la plus grande communauté possible. Ils suivent certaines fois l'évolution du virus – la séquence d'ouverture de *Resident Evil* (Anderson, 2000) qui suit le virus dans les conduites d'aération d'Umbrella Corporation –, tout en pouvant également se focaliser sur les survivants – *Diary of the Dead* (Snyder, 2004) qui raconte l'histoire du groupe d'étudiants en tournage. Mais le cinéma utilise également des séquences moins globales que les plans de foules contaminées, en se plaçant au plus près des individus. Car si les épidémies sont des phénomènes collectifs, elles sont bien l'addition d'une multitude de transmissions d'agent à agent. La contamination au cinéma constitue le moment où l'on « voit » — nous nuancerons plus tard — l'élément nuisible passer d'un individu ou d'une chose à une personne saine. La transmission va directement ou ultérieurement altérer les caractéristiques de l'individu. Cette dégénérescence peut aller, selon les films, d'une dégradation du système respiratoire entraînant la mort à une transformation en vampire mort-vivant.

À partir des trois facettes qui composent la sous-figure de la contamination au cinéma, à savoir le contexte de la contamination, la nature du changement provoqué et la représentation de la transmission, nous allons tenter de préciser davantage les contours de l'imaginaire épidémique.

L'exemple de *Contagion*

Dans *Contagion* (Soderbergh, 2011), le mal qui se propage est un virus transmis par une chauve-souris à un porc, et qui, en mutant, est devenu communicable à l'homme. Comme tous les virus, il est totalement invisible à l'œil nu. Seuls ses symptômes peuvent être vus. La première séquence du film consiste à montrer comment le virus contamine plusieurs agents, qui vont ensuite jouer le rôle de *superspreaders* et disperser le virus aux quatre coins du monde (Figure 75).

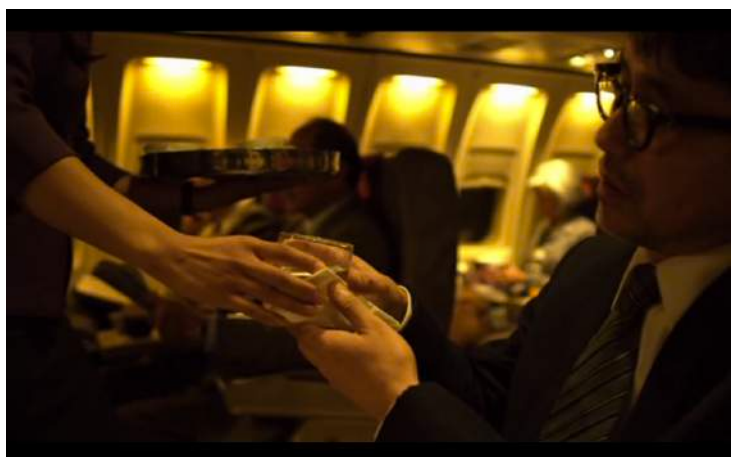
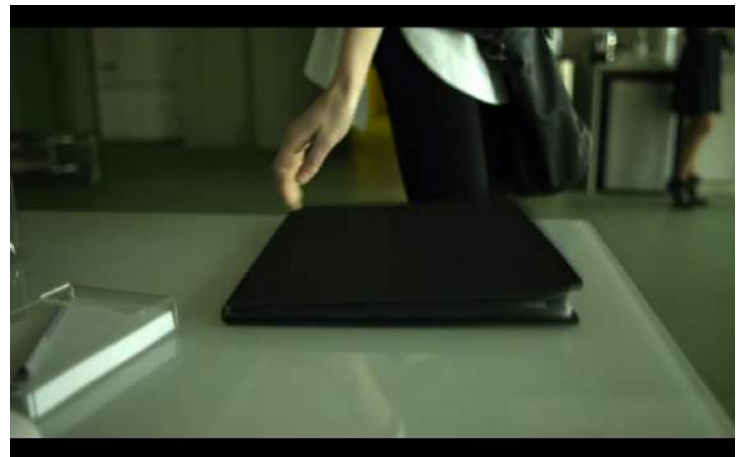
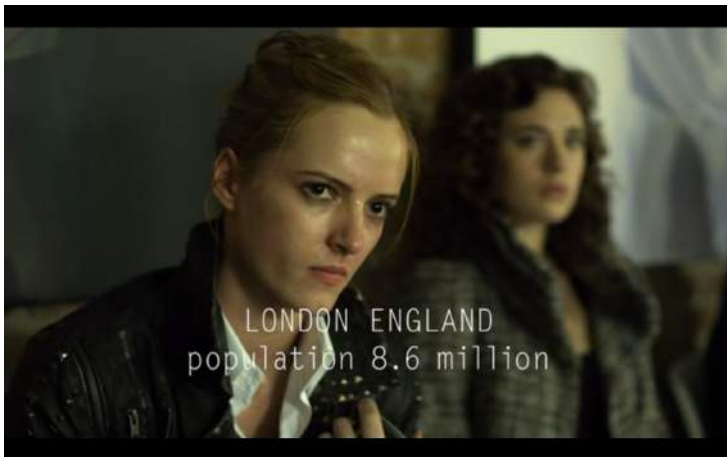
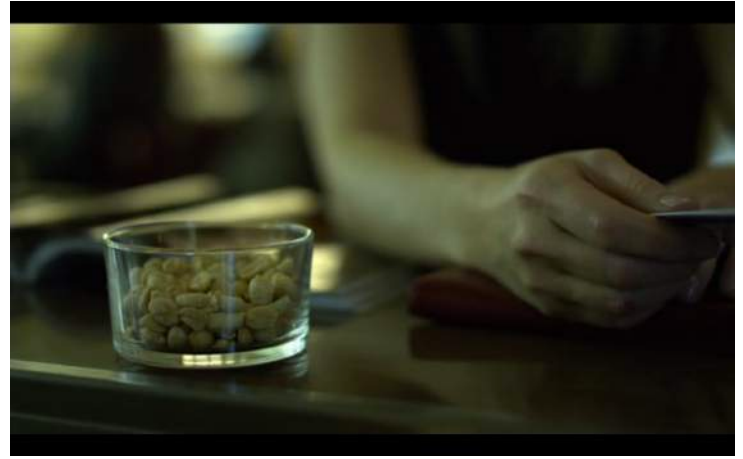


Figure 75 : Quatre *superspraders* de la maladie, montrés par un plan moyen où l'on voit qu'ils sont souffrants, suivi d'un plan sur leurs mains ou leurs gestes, indiquant qu'ils contaminent d'autres personnes (*Contagion*, 2010)

La première à apparaître à l'écran est Beth. Elle est le patient zéro. Elle attend son avion à l'aéroport, accoudée à un bar, et elle reçoit un appel téléphonique de son amant. Ils discutent longuement, mais elle ne se sent pas bien. Elle lui confie qu'elle souffre de la fatigue due au décalage horaire. Son vol est annoncé au micro. Elle raccroche et pose son téléphone sur le bar. La caméra suit son geste et descend vers ses mains. Le plan cadre sa main tenant sa carte de banque et son téléphone. À ce moment, la musique commence sur une seule tonalité qui va se maintenir et s'intensifier. Un plan de plus grand ensemble montre la serveuse qui saisit la carte de la main de Beth et se dirige vers la caisse. La caméra se rapproche et suit le geste de la serveuse qui pianote sur le clavier de sa caisse enregistreuse. La musique s'intensifie et des sons de basse se font entendre. Cette séquence s'articule sur un enchaînement « plan moyen-gros plan-plan d'ensemble-gros plan ». Elle s'ouvre avec un intertitre précisant : « *Day 2* ». Notons également qu'à deux reprises, la caméra filme les mains : celles de Beth et celles de la serveuse.

Une ellipse projette le spectateur ailleurs. Le sous-titre indique : « *Howloon, Hong Kong : population 2.1 million.* » Un jeune Chinois aux cheveux longs est sur un bateau, puis il prend un bus. Il transpire et marche difficilement. La musique s'intensifie. La caméra effectue un gros plan sur sa main qui s'agrippe à une main-courante du bus. Il sort dans la rue, des plans rapprochés le montrent en train de marcher. La caméra va s'éloigner et filmer la scène grâce à des plans verticaux de grand ensemble. Il entre dans son immeuble puis dans son appartement. Sur ces quelques secondes, le jeune homme est sans cesse montré dans la foule. Les plans qui l'isolent dans l'image sont rares ou bien systématiquement suivis d'un plan d'ensemble. La séquence semble insister sur ses symptômes, d'une part, et sur le fait qu'il déambule dans la foule, d'autre part.

Nouvelle ellipse : « *London, England : population 8.6 million.* » En fond, une jeune fille blonde semble également souffrante. Elle sue. Un plan d'ensemble nous montre une salle de mannequinat. La jeune femme la traverse de gauche à droite, elle passe un appel téléphonique et s'en va. Juste avant de quitter la pièce, elle se retourne et dépose ce qui semble être son dossier sur un bureau. Alors que la scène est filmée en plan d'ensemble fixe, la caméra se rapproche et accompagne le geste de la jeune fille. Le plan suivant la suit dans le taxi qui l'emmène jusqu'à son hôtel. Dans le couloir de l'hôtel, la femme de ménage frappe à la porte de sa chambre. Elle entre, regarde dans la salle de bain. Le contrechamp montre le corps étendu de la jeune femme. La caméra s'approche et effectue un gros plan sur son visage : immobile, elle a les yeux ouverts et de sa bouche s'écoule un liquide blanchâtre. Ici

encore, les gros plans tendent à montrer les symptômes et à accompagner le geste qui dépose le dossier de photos, mais surtout les germes du virus.

Nouveau changement de lieu : « *Minneapolis, Minnesota : population 3.3 million.* » Il fait nuit, une voiture approche. À l'intérieur, Beth, signe un papier et le tend au conducteur. Elle sort de la voiture, son mari et son fils se précipitent vers la porte. Elle étreint son petit garçon. À nouveau, la séquence montre au moins deux contacts directs : un premier contact avec son collègue dans la voiture et un second, avec son petit garçon. Comme dans les autres séquences, la caméra se focalise sur les mains.

Gros plan sur une main qui ferme une porte. Un homme d'affaires japonais vient d'aller aux toilettes dans un avion. Il semble fatigué. L'hôtesse lui tend un verre d'eau, il le saisit. La séquence a été ralentie. Il boit et dépose le verre sur la tablette. Les papiers disposés devant lui montrent le logo d'une entreprise, « AIMM Anderson », déjà apparu précédemment dans la voiture noire. Le plan suivant montre l'homme debout dans un bus. Un intertitre précise « *Tokyo, Japan : population 36.6 million.* » Il transpire abondamment, semble troublé et s'écroule finalement. Les gens aux alentours se précipitent. Un homme sort son téléphone et filme la scène. La séquence nous emmène donc dans un cinquième lieu, Tokyo, après Chicago, Hong Kong, Londres et Minneapolis. Elle recourt également à un plan sur le visage suant du contaminé, puis à un plan plus rapproché sur sa main qui entre en contact avec celle de l'hôtesse.

Retour sur le jeune Chinois. Il est couvert de sueur. Il sort de son appartement. Un gros plan nous montre sa main tremblante appuyer sur le bouton de l'ascenseur. À l'intérieur se trouvent une mère et ses deux enfants. La scène est donnée à voir au travers d'images de vidéosurveillance. La suite des plans est une alternance d'images montrant le jeune homme en train de marcher dans la foule, face caméra, et d'autres plans correspondant à son point de vue (Figures 76 et 77). Ces plans subjectifs sont déformés par la fièvre. Les visages, les étals de marché et les vendeurs ambulants sont flous. Le jeune homme chancelle, tombe sur la route et se fait heurter par un camion. La séquence se clôt, la musique s'arrête, le film change de propos et nous emmène au CDC.



Figure 76 : La caméra filme le jeune homme de face, alors qu'il marche dans la rue (*Contagion*, 2010)



Figure 77 : La caméra alterne avec des plans subjectifs, marqués par le flou (*Contagion*, 2010)

Nous avons vu dans le chapitre précédent à quel point les intertitres avaient de l'importance dans ces films, puisqu'ils permettent à la narration et donc à la maladie d'acquiescer toute son ampleur. Ici, les intertitres introduisent chaque séquence. Mais au-delà du fait que ces images permettent de voir les quatre *superspreaders* apporter chacun la maladie dans leurs villes respectives, ces séquences suggèrent la transmission aux personnes qui entourent les contaminés. Les plans les plus récurrents sont des plans de mains. Le cinéma renoue ici avec l'étymologie latine de *contamination*, *cum tactus*. Le toucher est au cœur de la transmission.

En amont du contact, les séquences suggèrent également le passage du virus à l'extérieur du corps du contaminé, par le biais de la transpiration ou de la toux. Les séquences montrent l'état général des individus par l'usage de plans généraux. Le virus est à l'intérieur de ses victimes et ces dernières finissent par littéralement « suinter » de lui au point de le disséminer sur tout ce qu'ils touchent.

La recette est souvent la même. En général, il y a d'abord un recours aux intertitres de lieux ou à des plans de villes facilement identifiables (Figure 78), ou encore à des indices visuels évoquant le déplacement dans l'espace (Figure 79).



Figure 78 : Les contaminés envahissent Paris (*28 Weeks Later*, 2007)

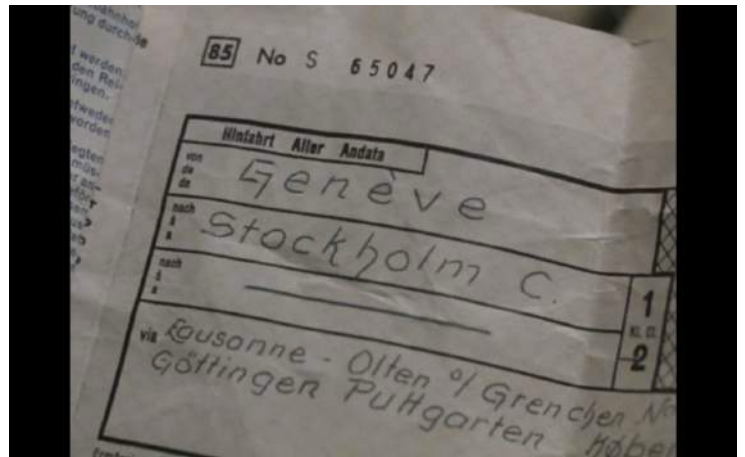


Figure 79 : Billet de train Genève-Stockholm (*The Cassandra Crossing*, 1976)

Ensuite, des plans généraux vont tâcher d'insister sur le fait que les contaminés sont ultra-contagieux (Figure 80). Les symptômes sont en général très visibles. Ils impliquent la sueur, le sang ou encore la salive. Les contaminés sont parfois montrés comme de véritables geysers d'infection (Figure 90).



Figure 80 : La petite fille infectée porte un masque, mais son sang contaminé est parvenu à le transpercer (*Carriers*, 2010)



Figure 81 : Le père contaminé projette du sang partout autour de lui (*28 Weeks Later*, 2007)

Enfin, les images vont montrer comment le virus ou le mal va passer à d'autres personnes, qui entrent en contact direct ou indirect avec le contaminé. En général, le recours au gros plan permet de fixer le moment de la contamination et de la rendre manifeste, alors que, rappelons-le, elle est totalement invisible (Figures 82 et 83).



Figure 82 : Une des héroïnes se fait éclabousser du sang d'un contaminé. La caméra cadre sur la tache de sang (*Carriers*, 2010)



Figure 83 : Le singe contaminé importé d'Afrique griffe le bras du vendeur animalier et le contamine (*Outbreak*, 1995)

Si le virus ou le mal est très souvent personnifié par l'usage de plan subjectif correspondant à son point de vue, ces séquences de contamination le dotent d'un caractère extrêmement brutal. Le mal semble prêt à surgir à chaque instant. S'il est possible de l'associer à un personnage, comme nous l'avons fait précédemment, celui-ci se caractérise par son animosité.

2.1. La force suggestive du montage

Dans cette séquence de *Contagion*, où les images de contamination s'enchaînent sur la musique, le montage a une place prépondérante. Si les ingrédients que nous venons juste de citer sont essentiels, il est en effet nécessaire de les articuler entre eux de façon efficace. Le montage apparaît comme le garant du sens général de la séquence. En amont de cela, le thème du film va orienter la compréhension du spectateur. Le titre annonce la contagion, le spectateur s'attend dès lors à la trouver. Notre figure épidémique a en commun avec les genres de susciter un certain horizon d'attente du spectateur. Ici, ce dernier va scruter les images pour y voir la contamination. Il ne devra pas chercher bien longtemps puisque la mise en scène va largement orienter son regard.

À ce stade, il est intéressant de rappeler que le montage a souvent été étudié pour sa capacité à créer du sens à partir d'images qui, prises séparément, n'en ont pas. Kouléchev⁶⁷ par exemple, révèle sa capacité à rendre visible – au sens de voir et de comprendre — l'invisible.

[...] Le moyen dont dispose le cinéma pour *produire une impression artistique* réside dans la composition, l'enchaînement des fragments filmés. Autrement dit, pour produire une impression, l'important n'est pas tant le contenu de chaque fragment que la façon dont ils s'enchaînent, dont ils sont combinés. *L'essence du cinéma doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé, mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments !*⁶⁸

Dès lors qu'il produit du sens, et que ce sens n'existe initialement pas, il le fait jaillir, il le construit, et il le rend appréhendable pour le spectateur. Cette fonction du montage est capitale pour la contamination.

Dans la séquence que nous avons détaillée de *Contagion*, le montage a plusieurs effets. Tout d'abord, il permet une forme d'ubiquité du spectateur, qui s'avère capable de voir des événements qui se produisent à différents endroits du monde. En nous transportant ainsi d'un coin à l'autre du monde, Soderbergh nous transmet l'idée que c'est l'entièreté du monde qui est concernée par l'épidémie. Dans la tête du spectateur se dessine alors la carte de la contagion que nous avons évoquée précédemment.

⁶⁷ Notons que Kouléchev, en tant que cinéaste qui a plutôt travaillé sur le jeu d'acteur, ne fait pas du montage sa principale préoccupation. Mais son expérience très connue de l'effet K constitue un point de départ à la fois notoire et intéressant.

⁶⁸ Lev KOULECHOV, « La bannière du cinématographe (1920) », *L'Art du cinéma et autres écrits, 1917-1934*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p. 41.

Mais ce qui est le plus singulier dans cette partie du film se trouve au cœur de chaque séquence : il s'agit de la suggestion de la contamination. Chaque sous-partie se centre sur un personnage et se construit systématiquement sur le même modèle, comme nous venons de l'explorer : plan d'ensemble pour situer le lieu, plan moyen sur le contaminé et ses symptômes, gros plan sur le geste ou le contact qui contamine. Au besoin, le film insiste sur ce dernier plan, notamment par l'usage du zoom, ou encore par le ralenti. En général, les plans éloignés sont fixes, alors que les gros plans suivent le geste contaminateur. La caméra accompagne ledit geste, et de cette façon, le met en exergue. Étonnamment, il se passe quelque chose au cœur de ces images, du point de vue du sens, au moment précis où la caméra ne filme « rien » — en tout cas, pas le virus. Ces plans pris séparément auraient sans doute un sens différent. La main de la serveuse qui se saisit de la carte de Beth aurait pu se trouver dans n'importe quel autre film, sans susciter l'idée de contamination. Mais le contexte du film, qui annonce par son titre – ou par d'autres indices – la contagion, ainsi que le montage, font jaillir un nouveau sens, qui n'est pas présent dans les images prises indépendamment l'une de l'autre.

Notons également que le montage est très souvent générateur de suspens. Les films portant sur la contamination ne dérogent pas à la règle. Le suspens naît souvent de l'incertitude de savoir si un personnage va être contaminé. Dans *Outbreak* (Petersen, 1995), une séquence dans un avion joue sur ce principe pour provoquer la tension (Figure 84).

Alors que le jeune homme qui a été en contact avec un singe contaminé commence à développer les symptômes de la maladie, il prend l'avion pour rentrer chez lui. Il est affalé sur son siège. Il mange avec difficulté un biscuit qu'il finit par reposer sur la tablette. Un petit garçon déguisé en cowboy marche le long de l'allée centrale de l'appareil. Il est filmé de face et la caméra effectue un *travelling* arrière. Il lance des regards amusés aux passagers assis de part et d'autre de l'allée centrale. La caméra adopte ensuite son point de vue. Elle continue d'avancer, et soudain, elle se tourne vers une tablette sur laquelle est posé le biscuit du jeune homme malade. La caméra s'approche de plus en plus de la sucrerie puis montre le jeune homme endormi. Le petit garçon l'interpelle et lui demande s'il a l'intention de terminer le biscuit. L'autre répond qu'il n'en veut pas. La caméra se rapproche et suit le mouvement de sa main. Une voix s'élève : « Non, laisse monsieur tranquille. » Une autre main surgit dans le champ, empêchant le garçon de prendre le gâteau. La mère et son fils s'en vont.

Cette séquence joue sur le savoir du spectateur. Ce dernier est parfaitement conscient de la contagiosité du virus, contrairement au personnage qui pense sans doute être atteint d'une simple grippe. Toute la tension de la séquence émane de cette différence de savoir et de

la menace de la contamination. Ce procédé est présent dans d'autres films, notamment *Carriers* (Pastor, 2010) où une des héroïnes cache sa contamination au reste du groupe, et notamment à son petit ami. À un moment du film, ce dernier tente de l'embrasser. Elle se débat et essaye de le repousser sans pour autant oser lui avouer qu'elle est contaminée. Elle parvient finalement à se dégager, avant que leurs lèvres n'entrent en contact.



Figure 84 : Jimbo ne sait pas qu'il a été contaminé par le singe qu'il a fait venir d'Afrique. Après l'avoir relâché, il prend l'avion pour rentrer chez lui. Pendant le vol, un petit garçon lui demande le cookie qu'il n'a fait qu'entamer. Sa mère l'empêche *in extremis* de prendre le cookie (*Outbreak*, 1995)

L'invisibilité du mal qui se propage et la possibilité pour le film de le révéler peuvent s'avérer cruciales pour l'intrigue. Le film *Retreat* (Tibbets, 2011) raconte l'histoire d'un soldat qui rencontre un couple en vacances sur une petite île britannique et qui leur apprend que le continent a été ravagé par une épidémie mortelle. Sans nouvelles du continent, à cause de problèmes de radios, ils décident de se préparer au danger. L'histoire se passe entièrement sur l'île où les trois survivants se confinent dans leur maison. L'ambiance décline petit à petit, le soldat adopte des comportements inquiétants. Il commence progressivement à empêcher le couple de sortir. La séquestration devient extrême jusqu'au moment où la vérité

éclate : il n'y a jamais eu d'épidémie sur le continent. La seule maladie qui existe, c'est celle dont est atteint le soldat. En effet, ce dernier a été l'objet d'expériences médicales de l'armée et transporte avec lui les germes d'un virus extrêmement dangereux. Alors que son exécution était programmée, afin de s'assurer qu'il ne propage pas la maladie, il est parvenu à s'enfuir et a trouvé refuge sur l'île. Dès qu'il a rencontré le couple, dans les premières minutes du film, il les a en réalité contaminés. Mais puisque le phénomène est invisible, et que le film a choisi de ne pas révéler la contamination, la construction du récit permet un « retournement final » surprenant pour le spectateur qui n'a pas un seul instant imaginé que la contamination avait eu lieu.

Le montage peut donc se jouer du spectateur et le récit peut décider d'induire tel ou tel sens, sans possibilité pour le public de faire le choix d'une autre lecture. Nous avons vu dans le chapitre précédent que certains motifs visuels liés à la contagion, comme la carte qui représente l'ampleur de la maladie, permettaient d'appréhender des phénomènes difficiles, voire impossibles à figurer. Dans le cas de la contamination, cette dernière implique des séquences où la contamination cesse d'être un phénomène invisible pour devenir appréhendable pour le spectateur, dont le savoir est dès lors supérieur à celui des personnages, pouvant ainsi générer du suspense. La figure épidémique tend ainsi, à plusieurs niveaux, à rendre visible l'invisible.

2.2. Contextes de contamination

Après ces considérations sur le montage et l'enchaînement des plans, concentrons-nous à présent sur le contexte qui entoure chaque séquence de contamination. Au quotidien, la contamination des maladies d'ampleur comme le sida est parfois associée à des comportements déviant et marginaux. Comme l'explore Geneviève Paicheler dans son article sur les risques de la contagion du sida⁶⁹, l'impression générale, malgré les réels modes de transmission du sida, se fonde souvent sur des critères moraux pour juger si une personne peut être porteuse du virus ou non. Malgré la logique rationnelle derrière les recherches en épidémiologie, ces dernières sont souvent écrasées par des idées reçues sur la maladie.

⁶⁹ Geneviève PAICHELER, « Risques de la transmission du sida et perception de la contagion », *Communications*, 66, 1998. pp. 87- 107.

Les personnes s'attribuent des caractéristiques et des actions qui les excluent des groupes « concernés » par le sida. Être, avoir et faire « comme tout le monde » s'oppose à l'identité et à l'action de groupes particuliers. Le comportement normé devient une forme de refuge. La conformité est vécue comme protectrice, la déviance expose au danger.⁷⁰

En général la contamination est la conséquence d'un mauvais comportement. Dans les lieux publics, des panneaux nous avertissent du danger : « Il est important de se laver les mains régulièrement pour éviter l'apparition de germes. » Celui qui contrevient à la règle court le risque d'être contaminé. La contamination semble être l'affaire de règles et de normes.

Revenons-en à présent aux films, point de départ de notre analyse. Dans la séquence analysée de *Contagion*, et dans le reste du film, les gestes qui mènent à la contamination sont les suivants : Beth tend sa carte de banque à la serveuse, le jeune Chinois se tient à une main-courante, la jeune Ukrainienne dépose son dossier, l'homme d'affaires japonais saisit un verre d'eau. Ces gestes ont en commun d'impliquer les mains, et d'être des gestes tout à fait quotidiens. Par opposition, il aurait pu s'agir d'une contamination par les fluides, auquel cas les films auraient pu montrer, par exemple, des rapports sexuels non protégés. Le film semble nous démontrer que la contamination peut être rapprochée au hasard plus encore qu'à la prise de risque. Dans *Contagion*, les individus ignorent qu'ils sont porteurs d'une maladie mortelle et que les gestes les plus communs contaminent leur entourage. À la souche de la chaîne de contagion, le spectateur – et lui seul — s'aperçoit des circonstances banales dans lesquelles Beth, patiente zéro, a été contaminée : en serrant la main d'un cuisinier.

Dans *Outbreak* (Petersen, 1995), un des chercheurs chargé d'effectuer des analyses fait malencontreusement exploser un flacon de sang. Il reçoit du sang contaminé sur le visage (Figure 85). Il prend l'incident à la légère. Le soir, il se rend au cinéma avec sa compagne. Pendant le film, il ne cesse de tousser. À un moment, le chercheur tousse et postillonne en direction des spectateurs de la rangée du dessous. La caméra montre les gouttelettes de salive au ralenti (Figure 86). Il s'agit d'insister sur la contamination en recourant à des procédés cinématographiques afin de rendre visible ce qui devrait passer inaperçu aux yeux du spectateur. Le scientifique commence ensuite à se sentir mal et sort de la salle. La caméra adopte son point de vue et se met à fendre la foule, au rythme des bruits de toux qui s'intensifient. Finalement, l'homme s'effondre. Sur son chemin, le film nous suggère qu'il a contaminé des dizaines de personnes.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 102.



Figure 85 : Alors qu'il effectue des analyses sanguines, le scientifique est éclaboussé par du sang contaminé (*Outbreak*, 1995)



Figure 86 : Quelques heures plus tard, il se rend au cinéma et tousse en direction des autres spectateurs. Il est très malade. (*Outbreak*, 1995)

Cette observation nous ramène à nos précédentes conclusions. Contrairement à l'imaginaire commun de la contamination qui nous donne souvent l'impression que les comportements « anormaux » sont générateurs de risque, ici, nous avons affaire à des actions tout à fait banales. Comme le soutient Priscilla Wald : « *The interactions that make us sick also constitute us as a community.* »⁷¹ C'est dans les gestes les plus communs que se transmettent les pathologies les plus exceptionnelles. La poignée de main est emblématique du contact qui contamine.

Dans *Contagion*, un des personnages offre une anecdote intéressante sur le sujet alors qu'il discute avec le fils de son ami : « Tu sais d'où ça vient la poignée de main ? C'est comme ça qu'on montrait à un étranger qu'on ne cachait pas une arme, dans l'ancien temps. » La séquence ne va pas plus loin, mais lance une piste de réflexion pour le spectateur. Dans sa signification courante, la poignée de main est un symbole de courtoisie qui manifeste aussi d'un certain respect de l'autre. Avec ces films, la poignée de main peut mener à la mort et donc devenir aussi dangereuse qu'une arme. Le geste le plus quotidien peut dès lors devenir mortel. Notons qu'il n'est pas ici question de rapports intimes, mais bien de rapports basiques. Ainsi, les films remettent en perspective les rapports physiques minimaux entre les hommes, soit ce qui implique que les hommes interagissent au quotidien les uns avec les autres.

⁷¹ Priscilla WALD, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 2.

Si dans ces cas de contamination quotidienne, les agents ignorent en général qu'ils dispersent le mal, d'autres contaminés, plus agressifs, vont contaminer intentionnellement. Cette observation nous ramène à notre définition initiale de la contamination, qui insistait sur l'importance du rôle des agents. Ainsi, en marge de la contamination due au hasard se trouve la contamination intentionnelle. En général, cette dernière est plus violente encore. Elle utilise prioritairement la morsure. C'est notamment le cas des films de zombies et de vampires. Bien que le virus soit toujours invisible – et le restera à jamais —, son intrusion dans le corps se fait par perforation, voire par arrachement de la peau, ce qui est hautement moins subtil que la transmission que nous venons d'aborder. Dans ces cas, la contamination est une violence faite au corps, une agression. Elle a cessé d'être invisible pour devenir manifeste. La morsure est symbolique : comme une forme de fécondation, elle permet à l'espèce mordante de se reproduire. Elle revêt donc une dimension sexuelle. Elle rappelle également l'animalité de ces humains dérivés et du mal qui se propage. Il serait possible d'écrire encore bien des choses sur la morsure au cinéma, mais ce sujet pourrait faire l'objet d'un développement trop conséquent, voire d'un autre mémoire.

En résumé, de nombreux films prennent le parti de donner une vision du mal comme banal, lié au quotidien. Dès lors, la contamination apparaît comme étant un mauvais hasard. D'autres films vont insister sur la violence de la contamination. Le mal, puissant par essence, peut pousser aux pires violences. L'individu qui en est la victime peut être amené à commettre des actes atroces, pour autant qu'ils lui permettent de se propager.

2.3. Nature du changement

Comme nous l'avons vu en début de chapitre, globalement, la contamination engendre l'altération des caractéristiques de l'agent contaminé. Cette conception exclut cependant un cas très rare, où la contamination n'implique aucune conséquence sur l'agent. C'est le cas des porteurs sains, qui transportent la maladie, peuvent la transmettre à d'autres, mais ne vont jamais la développer. Mais au cinéma, si la contamination est invisible, ses conséquences sont en général observables. L'intérêt d'un film sur une contamination sans effet serait sans doute très limité. Plus encore, quand le cinéma prend le parti de porter à l'écran des phénomènes de contamination, et de les mettre au cœur de son propos, les conséquences sont plutôt considérables.

Dans notre exemple de *Contagion*, la conséquence de la contamination est relativement légère – par comparaison avec ce que nous verrons par la suite. Les personnes contaminées présentent d’abord des symptômes de rhume. Elles éternuent, toussent, comme si elles étaient atteintes d’une maladie bénigne. Leur état se dégrade, la fièvre apparaît puis augmente. Les contaminés sont ensuite être sujets à des éruptions cutanées et à des difficultés respiratoires. Finalement, ils décèdent. Ce déroulement est une sorte de scénario catastrophe d’une grippe qui tourne mal. La spécificité de ce mal dans les récits d’épidémie concerne la létalité : le diagnostic vital est toujours engagé.

Le taux de mortalité est ainsi toujours extrêmement élevé. Celui qui contracte les premiers symptômes a peu de chances de guérir. Il s’agit d’une vision très pessimiste de la pathologie. Bien entendu, cette létalité est essentielle pour la narration, puisqu’on peut difficilement construire un récit épidémique avec seulement quelques pour cent de décès – ou bien alors les histoires seraient interminables. La vision que nous transmettent les films s’appuie sur des maladies mortelles et fulgurantes, ne laissant aux individus aucune chance de survivre. Le contact qui contamine s’avère presque systématiquement fatal.

Mais parfois, la contamination ne mène pas à la mort, ou du moins, pas immédiatement et intégralement. Dans beaucoup de films, notamment les films de zombies et de vampires, la contamination aboutit à une transformation du contaminé, comme nous l’avons déjà évoqué. Le résultat est en général une sorte d’humain dérivé qui prend la forme d’un zombie, d’un vampire ou encore d’une créature enragée. Il y a quelques pages de cela, nous mentionnions le flou qui subsiste quant à la nature des créatures de *I am Legend* (Lawrence, 2007). Vampire ? Zombie ? Monstre enragé ? Ce qui est interpellant, justement, c’est qu’il est difficile de qualifier les contaminés. Il est même parfois difficile de les discerner, comme c’est le cas dans *Daybreakers* (Spierig, 2010) où les vampires dégénèrent pour devenir des créatures encore plus terrifiantes. Bien souvent, les apparitions de ces monstres se font soudainement, et leur rapidité de déplacement ainsi que leur tendance à toujours se tapir dans l’ombre ne permettent au spectateur que de les apercevoir furtivement.

Dès lors, la nature des contaminés est toujours trouble. Cette observation ramène à l’idée selon laquelle l’Altérité elle-même est difficile à définir. C’est d’ailleurs en partie pour cette raison qu’elle est crainte. Le mal qui s’insinue est lui-même obscur, innommable et insaisissable. Les survivants ne savent jamais exactement qui sont ces Autres qui peuvent porter atteinte à leur propre vie. De la même manière, comme nous l’avons dit précédemment, ils ne sont jamais certains de qui ils ont face à eux, puisque leur ami, leur frère, leur mère, peuvent être infectés.



Figure 87 : Un contaminé, mort ou malade (*Carriers*, 2010)

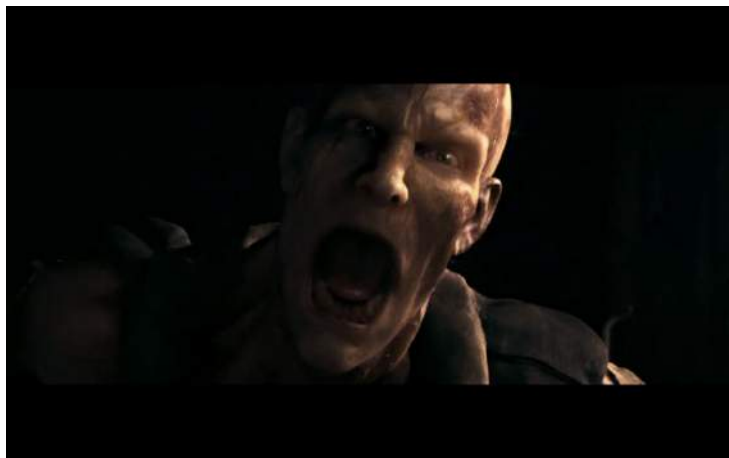


Figure 88 : Un contaminé, zombie ou vampire (*I am Legend*, 2007)

Dans la série *The Walking Dead* (Darabont, 2010), les personnages font écho à cette ambiguïté des contaminés. Beaucoup de séquences vont avoir pour enjeu de discuter du statut des créatures : « Ils ne sont pas comme nous », conclut-on en général. Ils sont « autres », et pourtant, savoir qu'ils ne sont pas « nous » n'aide pas à mieux saisir qui ils sont. Dans la quatrième saison de la série, une des petites filles du groupe, Lizzie, commence à se comporter d'une façon étrange. Depuis quelque temps, elle nourrit les zombies à l'insu du groupe, elle leur parle, elle joue – dangereusement — avec eux. À l'issue de la quatrième saison, elle tue sauvagement sa sœur, Mika, afin qu'elle se transforme en zombie. Elle est persuadée que les créatures sont bienveillantes, voire amusantes, mais qu'il faut pouvoir les comprendre. Jugeant la petite fille dangereuse, horrifié par son acte, le groupe va alors décider de l'éliminer pour éviter qu'elle ne recommence. Il est impensable pour les personnages de considérer les contaminés comme des personnes avec lesquelles ils pourraient interagir – et sans doute à juste titre.

Dans *World War Z* (Forster, 2013), un scientifique rencontré par Gerry, le héros, raconte : « J'ai perdu ma femme et mon fils. En fait, mon fils a été tué par une *chose* qui était autrefois ma femme. » En général, la contamination engendre un changement radical, qui fait que la personne n'est plus considérée comme ce qu'elle était, mais comme un « contaminé ». Le mari n'est plus le mari, la sœur n'est plus la sœur, le voisin n'est plus le voisin. Parce qu'ils peuvent à leur tour contaminer, qu'ils font désormais partie de l'Altérité, ils sont écartés, mis en quarantaine ou fuis « comme la peste ».

Dans beaucoup de films, les scientifiques vont tenter d'étudier les contaminés, mais la démarche est souvent risquée. Dans *Helix* (Moore, 2014), le frère du personnage principal est atteint du virus. Puisqu'il ne peut se résoudre à le laisser mourir ou à l'exécuter, il tente de le

maintenir en vie. Il en profite également pour l'étudier. Mais les recherches sur les contaminés n'aboutissent pas, comme c'est également le cas dans *World War Z*. L'Autre est insaisissable, au propre comme au figuré. Le malade se jette d'ailleurs à plusieurs reprises sur les médecins pour tenter rageusement de les contaminer, rendant leur étude impossible.

La frontière entre le « nous » et les Autres est présentée comme infranchissable. Dans *28 Weeks Later*, le fait de contrevenir à cette règle va avoir de graves répercussions. La mère est porteuse du virus puisqu'elle a été mordue par un contaminé. Elle appartient dès lors au groupe des « autres ». Mais son immunité particulière la préserve de la transformation. Alors qu'elle est rapatriée dans le centre médical, elle transmet la rage à son mari en l'embrassant, et ainsi engendre une crise dans la zone où résident les survivants. Le fait d'avoir permis à un contaminé – même s'il n'a pas développé les symptômes – de se mélanger au groupe de survivants va mener au chaos. L'Autre doit ainsi systématiquement être mis à l'écart.

Un film semble de prime abord échapper à cette règle. Il s'agit de la parodie *Warm Bodies* (Levine, 2013) qui prend le parti de suivre l'Altérité. R, un gentil zombie, raconte son histoire. Il s'agit du seul exemple que nous avons pu trouver d'une *voix off* accordée à l'Autre dans les films d'épidémie. Dans ce cas précis, le contaminé est capable de visualiser les souvenirs de sa vie antérieure, ce qui est rarement le cas. Dans *Day of the Dead* (Miner, 2008), un des contaminés défend l'héroïne de l'histoire, et les personnages attribuent son geste à sa capacité à se souvenir de son amour pour elle, mais encore une fois, le phénomène n'est pas courant. R parcourt ainsi les lieux et se remémore le passé. Il conclut « Mais ça n'a pas d'importance. Ce qui importe, c'est ce que nous sommes maintenant. » Mais le récit bouleverse l'ordre des choses. Peu à peu, les zombies, menés par R, se réhumanisent (Figures 89 et 90). La contamination s'opère à l'envers, du mal vers le bien. Des infographies montrent leurs cœurs se remettre à battre progressivement, les uns après les autres (Figure 91). Mais certains zombies vont, eux, muter et devenir des créatures osseuses extrêmement dangereuses, capables de tuer zombies et humains (Figure 92). Là encore, ces monstres associés à l'obscurité ont une nature incertaine. Ils sont sans cesse montrés dans l'ombre et en mouvement, ce qui rend difficile leur observation. Il s'agit de développer l'Altérité dans l'Altérité. Ce choix d'histoire, comme nous l'avons observé pour *World War Z* (Forster, 2013) qui insistait sur la gravité de la maladie en combinant trois fléaux préexistants, permet de mettre en scène le « pire du pire ».



Figure 89 : R, le héros, avant de rencontrer Julie (*Warm Bodies*, 2013)



Figure 90 : R, le héros, à la fin du film (*Warm Bodies*, 2013)



Figure 91 : Le cœur des contaminés recommence à battre (*Warm Bodier*, 2013)



Figure 92 : Les dangereux squelettes (*Warm Bodies*, 2013)

3. L'IMAGINAIRE DE LA CONTAMINATION

3.1. Dramatisation des rapports sociaux

Nous avons montré précédemment que l'Autre, selon la figure épidémique, était présenté comme ambigu. Il est à la fois celui qui garantit la survie, mais aussi celui qui contamine, induisant chez les personnages une forme de paranoïa. L'Altérité est mise sous le signe du danger. Nous avons également postulé que le monde, tel qu'esquissé par les films épidémiques et par la sous-figure contagionniste, était fondé sur les interconnexions. Et ces interconnexions, qui brisent la barrière entre le « nous » et les Autres, permettent à la contagion de se propager. Le réseau qui recouvre la surface du globe et qui relie les individus entre eux est propice à la transmission de maladies, et donc à l'entropie et au chaos. L'étude de la contamination nous en apprend encore davantage sur l'imaginaire tel que décrit par les films. Au cœur du monde interconnecté se trouvent les relations entre les hommes. Ces contacts humains sont donnés comme la cause première de la contamination. « Toucher tue. » Les séquences de contamination, avec leur cadence soutenue et leur musique rythmée, ont des effets anxiogènes sur le spectateur. Elles ont pour conséquences de dramatiser les rapports sociaux entre les gens. Les relations entre les individus, qui étaient déjà formalisées par le biais des cartes récurrentes dans les films, sont définitivement associées à un phénomène dangereux : la contamination.

Les gestes qui contaminent sont caractérisés par leur caractère quotidien. Les pires virus semblent circuler sur les mains-courantes des métros, sur les poignées de porte, et peuvent être transmis en un instant au premier individu sain venu. Comme le soutient Priscilla Wald : « *Disease emergence dramatizes the dilemma that inspires the most basic of human narratives: the necessity and danger of human contact.* »⁷² Celui qui veut éviter cette contamination instantanée, presque jaillissante, doit s'isoler. Le refuge prend dès lors toute son importance puisqu'il est le seul moyen d'éviter le contact.

La société ainsi décrite a quelque chose d'inquiétant : pour se préserver des multiples contaminations possibles, il est impératif de s'isoler des autres. Contrevenir à cette règle peut mener à une propagation qui pourrait semer le chaos dans le monde entier. L'univers qui se

⁷² Priscilla WALD, *Contagious : Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 2.

dessine est un univers aseptisé. Les gens portent des masques et évitent de se toucher, comme c'est déjà le cas dans certaines villes quand le risque d'épidémie est élevé⁷³.

Implicite, ce que ces films proposent, c'est une sorte de didactique permettant d'éviter la contamination et l'épidémie. Certains livres populaires ont concrétisé cette intention en proposant des ouvrages sous la forme de « guides de survie ». Max Brooks, à l'origine d'un guide pour se préserver des zombies⁷⁴, est également l'auteur du livre⁷⁵ à l'origine du scénario de *World War Z* (Forster, 2013). Un film comme celui-là semble également se constituer comme un guide de survie. La première partie du film montre comment Gerry va parvenir à mettre sa famille en sécurité. Comme ce chapitre de l'histoire n'est qu'une introduction, il se déroule assez rapidement. D'abord, Gerry vole le véhicule le plus optimal en cas d'attaque de contaminés – car solide et propice au stockage — : un *camping-car*, véhicule également présent dans *The Walking Dead* et *Diary of the Dead* (Romero, 2008). Avec sa famille, il quitte le centre urbain pour se mettre à l'abri des foules. Il s'assure d'être en possession d'une arme. Ensuite, il se rend à la pharmacie où il vole des médicaments, puis au magasin où il prend des provisions. Lorsqu'il se fait attaquer par un contaminé, il sait intuitivement qu'il faut lui tirer dans la tête pour le tuer. Lorsqu'il se fait mordre, il se précipite au bord du toit de l'immeuble, prêt à se jeter dans le vide en cas de transformation. Notre héros, qui rappelle sans conteste ceux que nous avons détaillés dans le premier chapitre – le Sergent Doyle de *28 Weeks Later*, le Major Ballesteros de *Helix*, le Colonel Sam Daniels d'*Outbreak* ou encore Carlos, le compagnon d'Alice de *Resident Evil : Extinction* –, dresse en vingt-cinq minutes un « guide de survie en cas d'épidémie ». Après cette séquence, le film change de propos et Gerry va partir à la recherche d'un remède.

Beaucoup de films donnent l'impression de reproduire sans cesse les mêmes schémas. Les circonstances de la contamination étant toujours plus ou moins identiques, les réflexes pour s'en préserver étant sans cesse remontrés, au fil des films, le spectateur intègre les règles

⁷³ Voir à ce sujet le remarquable reportage photographique sur la propagation du virus H1N1 en 2009 fait par le Boston Globe.

BIG PICTURE, « 2009 Swine Flu outbreak », *Boston Globe* [en ligne], [URL : http://www.boston.com/bigpicture/2009/05/2009_swine_flu_outbreak.html], publié le 6 mai 2008, consulté le 28 mars 2014.

⁷⁴ Le plus emblématique étant *Guide de survie en territoire zombie*.

Max BROOKS, *Guide de survie en territoire zombie*, trad. française Patrick IMBERT, Paris, Calmann-Lévy, 2009 [2003].

⁷⁵ Max BROOKS, *World War Z : une histoire orale de la Guerre des zombies*, [« World War Z »], trad. Patrick IMBERT, Paris, Éditions Calmann-Lévy, coll. « Interstices », 2009.

qui régissent l'univers aseptisé. Au revers de ces règles pratiques se trouve une règle sous-jacente : se préserver de l'Altérité. La frontière entre le « nous » et le « eux » est fondamentale et toute la didactique des films repose sur ce principe : « de l'autre, tu ne t'approcheras point » aurait-on pu édicter comme règle suprême.

3.2. Transgression et punition

Aux frontières de l'univers aseptisé aux règles d'hygiène strictes se trouve la transgression. En effet, la figure épidémique, si elle nous montre volontiers comment se préserver de la contamination sur un ton parfois didactique, met du même coup en garde contre la transgression. Cette dernière s'illustre dans les films à plusieurs niveaux.

Beaucoup de films qui traitent de la maladie donnent de l'importance au corps. Très souvent, ces films nous montrent des gros plans de la peau, des mains, de la bouche, soit pour exposer les symptômes et montrer la transformation, soit pour induire la contamination (Figures 93 à 96).



Figure 93 : Nécrose due à la contamination (*Helix*, 2014)

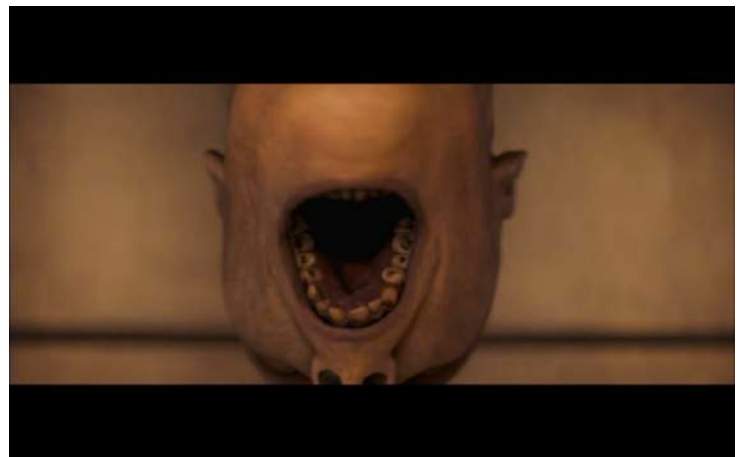


Figure 94 : Bouche d'un contaminé (*I am Legend*, 2007)



Figure 95 : Torse de la copine du héros après contamination (*Carriers*, 2010)



Figure 96 : Injection de morphine (*Helix*, 2014)

Nous avons vu précédemment que le corps, à cause de la contamination, était pénétré par le mal, et donc par l'Altérité. Cette pénétration l'amène à se transformer. La frontière physique entre l'intérieur du corps, le « moi » intime, et l'extérieur du corps, « l'autre » est transgressée par le virus. Cette transgression, liée à la contamination, se situe donc aux frontières physiques de l'individu. Ces allers-retours constants, entre intérieur du corps et extérieur du corps, vont s'illustrer formellement dans les films. Très souvent, les médecins pratiquent des autopsies, des radios du corps, des scanners. Un autre procédé, moins courant, consiste à montrer des vues de l'intérieur du corps en exploitant pour cela le point de vue du virus pénétrant l'individu (Figure 97), comme nous l'avons exploré précédemment.

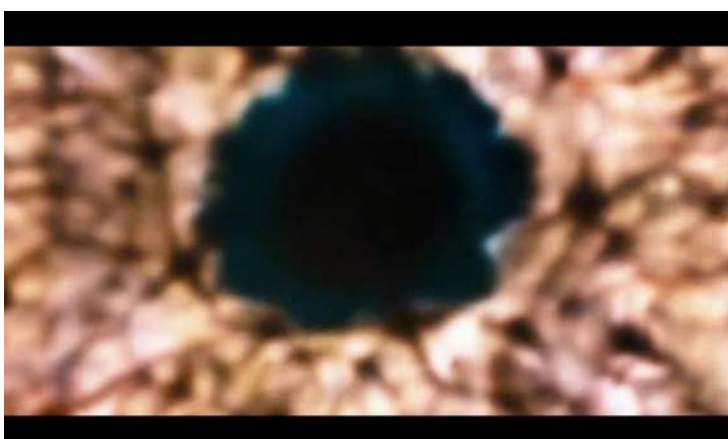


Figure 97 : Pénétration par l'œil dans le corps du patient, durant sa métamorphose, en suivant le trajet du virus, puis sortie du corps désormais défiguré par la transformation (*Day of the Dead*, 2008)

Bien souvent, l'idée du gros plan va tellement loin que le spectateur est plongé dans des vues de virus ou de microbe. Les plans montrent, au travers d'un microscope, des micro-organismes grouillants (Figures 98 et 99). Le corps, dont l'entrée est *a priori* soumise au contrôle de l'individu, est ici pénétré malgré lui par ces intrus invisibles à l'œil nu. Il s'agit de la première forme de transgression induite par la figure de l'épidémie. La transgression est donc physique, mais invisible à l'œil nu puisqu'elle a lieu à échelle microscopique.



Figure 98 : Vue du virus (*Outbreak*, 1995)

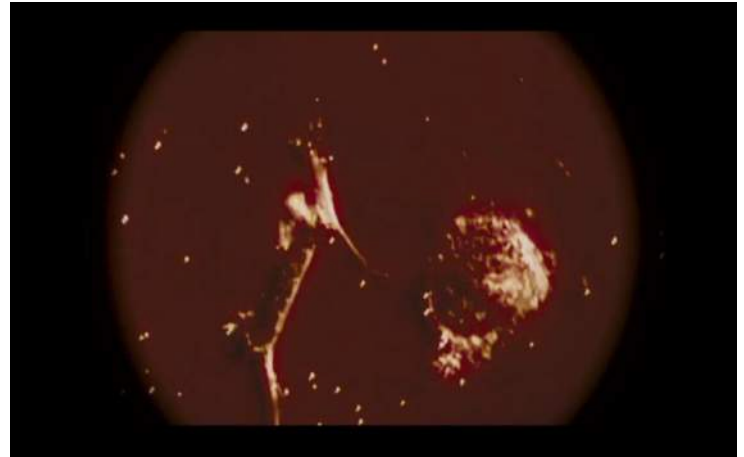


Figure 99 : Vue du virus (*28 Weeks Later*, 2007)

Nous l'avons vu, les épidémies engendrent souvent l'errance des personnages. Ces derniers, en quête d'un refuge, vont très souvent effectuer des traversées de continents. Dans *The Walking Dead* (Darabont, 2010), les personnages se mettent d'abord en route pour Atlanta afin de rejoindre le CDC afin d'y trouver d'éventuelles réponses. Ils rejoignent ensuite la campagne en espérant y trouver le calme. Toute la série est en réalité structurée autour des déplacements des personnages. Dans *Carriers*, en tant que *roadtrip*, l'enjeu est de traverser les États-Unis pour fuir l'épidémie. Toute l'histoire est donc basée sur le voyage des personnages à travers le pays. L'idée sans cesse défendue par les personnages est que la transgression des frontières mène à un Ailleurs meilleur. Mais au contraire, les récits révèlent que l'Ailleurs est souvent dangereux, parce qu'il correspond à l'Altérité.

Les survivants ne sont pas les seuls à se déplacer. Dans *Contagion*, la dispersion du virus est basée sur l'idée de transgression des frontières géographiques. La première infectée, la jeune femme qui va de Hong-Kong au Minnesota, prend le rôle de *supersprader* en infectant son amant, la serveuse du bar de l'aéroport, les voyageurs de l'avion, son propre fils, etc. Le mal qui se propage fonctionne en réalité entièrement sur l'idée de transgression, conformément à la logique des réseaux.

La notion de transgression des frontières est fondamentale puisqu'elle associe le « nous » rassurant à une zone géographique donnée, qu'elle oppose à l'Ailleurs et aux Autres,

qui eux, occupent le reste du territoire. La transgression des frontières fait également écho à cette capacité moderne des individus de voyager aux quatre coins du monde en quelques heures. Cette transgression peut d'ailleurs dépasser l'échelle de la Terre et s'étendre à l'univers, comme c'est notamment le cas dans *The Body Snatchers* (Ferrara, 1993) et dans les deux versions de *The Andromeda Strain* (Wise, 1970 ; Salomon, 2008). Les extraterrestres qui viennent sur Terre enfreignent cette règle de territoire et créent la panique. Finalement, l'épidémie parvient à se propager en partie grâce à la mobilité moderne puisque le mal qui se propage ignore les frontières géographiques. Ce caractère expansif du phénomène est sans cesse rappelé dans les films par les intertitres de lieu et l'usage des cartes que nous avons déjà explorés.

Au-delà des frontières physiques que sont celles du corps et celles des pays, il reste les frontières morales. Comme nous l'avons précédemment avancé, l'idée de transgression morale liée à la maladie n'est pas nouvelle. Dans l'imaginaire commun, la maladie est souvent associée à la transgression. Il peut s'agir de la transgression de règles d'hygiène, comme le fait de se laver les mains régulièrement, mais également de la transgression morale, comme nous l'avons déjà évoqué pour le sida. Dans *Carriers*, le fait d'attraper le virus signifie qu'il y a eu transgression de la règle principale établie par les membres du groupe : ne pas s'approcher des contaminés. Là aussi, le virus correspond au franchissement d'une limite. Et la conséquence directe de cette transgression est la mort physique, par la maladie, mais également la mort sociale, par le rejet du groupe. L'héroïne transgresse la règle et s'approche d'une petite fille contaminée. Elle contracte le virus. Elle cache dans un premier temps son état au reste du groupe. Quand son petit ami s'en aperçoit, il prend la décision de l'abandonner au bord de la route. Les conséquences de la transgression sont lourdes.

Cette figure de la transgression se retrouve également du côté des contaminés. Ils sont l'incarnation – ou la désincarnation pour certains – de cette transgression. Ils ont franchi les limites de l'humanité pour devenir des créatures inqualifiables. En ce qui concerne les zombies, ils outrepassent sans cesse la règle interdisant le cannibalisme en se nourrissant de la cervelle des autres. L'épidémie accentue la frontière entre les individus sains et les contaminés, entre le « nous » et les Autres. Cette séparation claire induit que tout ce qui n'est pas « nous » est forcément mauvais et doit être fui ou éliminé.

Enfin, la transgression s'opère également d'un point de vue formel. Les récits épidémiques, comme nous l'avons vu dans l'étude de leur narration, sont caractérisés par une structure arborescente où la chronologie n'est que peu souvent respectée. Ils fonctionnent souvent avec des *flashbacks*, des ellipses, des *flashforwards*, sur le mode de la progression et

de la régression. Ces transgressions sont en réalité au service du sens général du film, et de la figure même de l'épidémie. Pour bien saisir le caractère expansif du phénomène, le récit parcourt les ramifications de la narration arborescente. Dans *Contagion*, le retour au passé s'opère dans le récit lui-même puisque certaines séquences montrent les scientifiques visionnant les vidéos de caméra surveillance du Casino où Beth a contaminé différentes personnes.

À certains moments, la logique de transgression va plus loin encore. Dans *28 Weeks Later*, le spectateur sait que le père a abandonné sa femme alors qu'ils étaient attaqués par une horde de zombies. Dans un remarquable plan-séquence au début du film, la caméra le filme prenant la fuite à travers champs, laissant sa femme à la merci des contaminés. À travers la vitre de leur maison assiégée, elle lui adresse un dernier signe, lui implorant de venir l'aider. Il tourne les talons. Plus tard, quand sa femme est retrouvée infectée, mais immunisée, il demande à la voir. Lorsqu'il l'embrasse, pour s'excuser de l'avoir abandonnée, elle le contamine et il se transforme brutalement. La scène laisse planer un parfum de vengeance (Figure 100), le père est puni pour avoir abandonné sa femme.



Figure 100 : Don abandonne Alice dans leur maison. Alors qu'il la croit morte, elle est rapatriée dans la ville fortifiée. Lorsque Don la voit, il l'embrasse et ce baiser va le contaminer. Il se transforme ensuite violemment en créature enragée (*28 Weeks Later*, 2007)

Dans *Contagion*, Beth est introduite alors qu'elle attend son avion à l'aéroport. Le spectateur comprend grâce à un appel téléphonique qu'elle vient de passer la nuit avec son amant. Il s'agit de la première chose que l'on apprend sur cette femme. À partir de là, son état va se dégrader, et elle va rapidement mourir, dans les bras de son mari qui lui est tout dévoué. Dans *Blindness*, le deuxième infecté est l'homme qui a aidé le jeune asiatique aveugle, mais qui lui a finalement volé sa voiture. Dans *Dead Set* (Demande, 2008), le producteur malhonnête finit sauvagement dévoré par les zombies. Il est possible de multiplier les exemples de ce type. En arrière-plan de ces films flotte le spectre de valeurs traditionnelles, comme la fidélité et l'honnêteté. Leur transgression mérite une punition, conformément à une logique qui n'est pas sans rappeler la doctrine judéo-chrétienne.

L'idée de la responsabilité est très présente dans les films de contagion. La recherche scientifique, qui vise à retrouver le patient zéro, est une façon de trouver la cause du mal, mais aussi le responsable de sa propagation. La figure du *superspreader* est l'incarnation de cette responsabilité. Dans *Contagion*, Beth, la première infectée, n'est pas présentée comme un personnage positif. Elle nous est montrée comme étant la responsable de l'épidémie. Elle est une sorte de bouc-émissaire, à la façon de Mary Mallon qui a propagé la fièvre typhoïde aux États-Unis. Dans son ouvrage *Contagious*, Priscilla Wald s'étend sur le rôle de ces patients zéros dans les épidémies qu'a connues l'humanité. Elle les perçoit comme des gens dont l'histoire se transforme en légende qui va se propager. Gaëtan Dugas et Mary Mallon sont presque devenus les emblèmes de la maladie. Les médias ont d'ailleurs largement romancé leurs histoires. Les rumeurs qui ont circulé sur Gaëtan Dugas le présentaient comme un monstre, qui a délibérément propagé le sida à des dizaines de personnes. Certaines rumeurs lui associent souvent cette citation qu'il aurait prétendument dite à ses partenaires après avoir eu un rapport avec eux : « *Gay cancer. Maybe you'll get it too.* »⁷⁶ Beaucoup d'auteurs et de journalistes ont écrit sur la vie de ce jeune homosexuel, et ses pratiques sexuelles ont fait l'objet d'articles entiers. Finalement, le portrait qui est dressé de lui est peu flatteur. Il est décrit comme marginal, présenté comme un mauvais exemple à ne pas suivre.

Pour en revenir à Beth, cette dernière a enfreint la règle de fidélité conjugale. Dès l'instant où le spectateur apprend son infidélité, elle est marginalisée. L'investigation médicale va remonter jusqu'à elle et établir qu'elle est la première infectée, et qu'elle est

⁷⁶ William A. HENRY, « The Appaling Saga of Patient Zero », *Time* [en ligne], [URL : <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,145257,00.html>], publié le 24 juin 2001, consulté le 10 mars 2014.

responsable de la contamination d'au moins six personnes. D'un point de vue narratif, son rôle s'arrête là. Il n'y a aucune empathie à son égard. Elle est filmée mourante et elle est d'ailleurs le seul personnage dont l'agonie sera dévoilée sans aucune pudeur. L'Ukrainienne, le petit garçon, la scientifique : tous ces gens mourront à l'abri des regards et une ellipse nous épargnera systématiquement leur agonie. Par la suite, Beth est autopsiée et la caméra filme son cadavre, nu, malmené par des légistes qui lui ouvrent le crâne. À la fin du film, son mari regarde les photos restées sur l'appareil de sa femme, et le spectateur comprend qu'il repense à son ultime infidélité. Il se met à pleurer. Du début à la fin, Beth est coupable. Elle a mordu dans le fruit défendu, comme l'héroïne d'*Helix* qui quitte son mari pour le frère de celui-ci, et qui finit par être infectée par le virus. Elle est « ce pelé, ce galeux d'où venait tout le mal », comme dans *Les animaux malades de la peste*⁷⁷. Car même si le virus est le responsable de l'épidémie, son caractère insaisissable ne permet pas vraiment de rationaliser les événements. Dès lors, le spectateur a *besoin* d'un coupable de chair et d'os, qu'il peut identifier et blâmer. L'infidélité de Beth redouble cet effet de culpabilité et renforce la possibilité pour le spectateur de condamner la jeune femme.

3.3. Retour aux valeurs traditionnelles

Finalement, derrière l'impression générale qui nous pousse à considérer la figure épidémique comme étroitement liée à l'idée de table rase, c'est plutôt les valeurs d'un monde traditionnel qui s'esquissent. Les individus sont coupés de leur ancrage social originel et doivent reconstruire un nouveau groupe, certes, mais nous avons vu que les rôles dudit groupe correspondaient globalement à ceux de la société préexistante. La médecine et l'État sont remis en cause, montrés comme impuissants, mais le médecin ou le soldat renversent cette tendance en incarnant les fonctions indispensables de soin et de défense, reproduisant dès lors le rôle de l'institution qu'ils représentent. L'univers épidémique qui en découle est extrêmement normalisé et calqué sur la société préexistante. Les valeurs qui se dessinent en fond de ces histoires sont aux antipodes de la table rase et, au contraire, extrêmement traditionnelles.

⁷⁷ Jean DE LA FONTAINE, « Les Animaux malades de la peste », *Fables de la Fontaine*, Tome Second, Paris, Méquignon-Marvis Librairie, 1820, pp. 5-9.

L'idée selon laquelle les films et séries télévisées populaires sont étroitement liés à une réaffirmation de la norme rappelle la théorie d'Umberto Eco sur le roman populaire et sur le roman-feuilleton⁷⁸, qu'il est ici possible et pertinent d'appliquer aux films et aux séries télévisées portant sur l'épidémie⁷⁹. Selon Eco, il existe des récits problématiques, qui laissent le spectateur dans une position inconfortable par rapport à ses valeurs. En général, ces récits se terminent sur des fins ambiguës. Si certains films épidémiques peuvent sans doute correspondre à cette description, beaucoup sont à mettre en lien avec la logique consolatoire. En général, le film se résorbe tout seul, et le spectateur en revient à des valeurs auxquelles il est familier. Pour le dire très simplement, ces récits confortent le spectateur dans sa vision du monde. Le Bien finit par vaincre le Mal, et tout rentre dans l'ordre.

Il est certain que notre corpus est trop important pour que cette observation soit généralisable à tous les films. Dans la série *Dead Set* (Demange, 2008), la fin tombe comme une douche froide. La série, qui suit l'histoire de survivants à une épidémie zombie qui se confinent dans les studios d'une émission de télé-réalité, se termine par la mort de l'héroïne, dernière survivante du groupe. Alors que le récit suivait au départ une dizaine de personnages – très caricaturaux, par ailleurs —, il se clôture sur une vue, par les caméras du plateau de télévision, montrant les survivants, désormais contaminés, errant dans le studio. À l'inverse, dans *28 Days Later* (Boyle, 2003), alors que Jim, Selena et la petite fille prennent la fuite en voiture, ils font un terrible accident. Un fondu au noir nous fait croire à la fin du film. Une telle fin aurait été difficile à accepter pour le spectateur. Mais le récit reprend. Les trois survivants ont trouvé refuge dans une petite maison en rase campagne. Ils sortent en courant : un hélicoptère survole la vallée. Ils sont sauvés.

Cette logique consolatoire, au-delà du dénouement, explique notamment la récurrence de certaines formes, de film en film, que nous avons longuement développée dans ces pages. Les lieux sont toujours plus ou moins les mêmes. Les personnages sont construits sur des stéréotypes, parfois sans épaisseur psychologique. Lorsqu'un problème se pose, sa solution est toujours similaire d'un film à l'autre. Finalement, les ingrédients qui se retrouvent dans tous les films répondent à l'imaginaire du spectateur sur l'épidémie et confortent sa conception du monde. La logique industrielle qui sous-tend la majorité des films va offrir aux

⁷⁸ Umberto ECO, *De Superman au Surhomme*, trad. Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993 [1978].

⁷⁹ Umberto Eco écrit d'ailleurs qu'il s'inspire lui-même des théories d'Aristote sur la tragédie (*Ibid.*, p. 15)

spectateurs, comme le feuilleton consolatoire d'Umberto Eco, la satisfaction de la reconnaissance. Et si certains éléments se profilent comme des remises en cause, par exemple lorsque la médecine et l'État sont impuissants face à la maladie, les solutions restent consolatoires et correspondent aux attentes du spectateur. Le médecin sauve, le soldat protège. Dans *28 Weeks Later*, les deux enfants sont sauvés par Scarlet, la jeune médecin, et le Sergent Doyle, conformément à ce que le spectateur attend d'eux. Ils iront même jusqu'à donner leur propre vie pour remplir leur mission.

Dans la majorité des récits, toutes les frontières que nous avons observées précédemment, qu'elles soient physiques, géographiques ou morales, sont présentées comme immuables. Plus encore, leur transgression constitue une prise de risque : le risque d'être contaminé en cas de contact physique, celui de trouver la mort sur la route, ou encore d'aller à l'encontre des règles du groupe et de s'en faire rejeter. Ces frontières sont sans cesse réaffirmées par les films en montrant ce qu'il advient de ceux qui les franchissent. Sous-jacente à toutes les autres, la règle suprême est celle qui sépare le « moi » de l'Autre, et qui n'a jamais été aussi creusée que dans ces films de prétendu recommencement à zéro.

CONCLUSION

L'épidémie au cinéma peut sans doute être perçue de prime abord comme un sujet assez singulier, certes, mais aux caractéristiques saillantes. C'est en tout cas ce que notre intuition de départ nous avait poussée à considérer. Mais ces pages ont permis de relativiser cette vision, trop simplificatrice. L'épidémie au cinéma est une figure ambiguë aux implications multiples et complexes. Grâce à ce travail de recherche, il a été possible de la disséquer, de l'explorer d'abord en surface, puis en profondeur. Et cette démarche, qui a pourtant été déclenchée par un intérêt strictement personnel pour un sujet jugé fascinant, a pu, nous l'espérons, à la fois répondre à des questions de cinéma, mais également offrir une lecture possible des contours de l'imaginaire épidémique.

Notre première impression face aux films a été celle d'un renouveau : renouveau des groupes sociaux, des institutions, des pratiques, des valeurs, etc. Affirmons-le d'emblée : ce travail a radicalement déconstruit cette idée. Dans les premières pages, nous avons exploré l'esthétique de l'épidémie. Nous avons remarqué que la plupart des motifs visuels, comme le masque chirurgical, le symbole de danger biologique, les zones de quarantaine, ou encore les combinaisons intégrales de protection, avaient en commun de créer une séparation entre ce qui est sain et ce qui est contaminé. Déjà dans cette première observation se trouvait la clé de l'imaginaire épidémique : la séparation, la frontière entre le « moi » et l'Autre sans cesse exacerbée et dramatisée par les films.

Rappelons-le, l'idée à l'origine de la structure de ce travail était de concevoir l'épidémie comme une réalité à trois couches : l'épidémie à un niveau collectif et macroscopique, la contagion à un niveau interindividuel et la contamination à niveau individuel et microscopique. Cette structure, même s'il en existe sans doute d'autres, s'est avérée d'une extrême efficacité pour appréhender les films. Elle a en effet permis de les explorer en s'intéressant d'abord aux thèmes généraux convoqués par le récit, pour se terminer par de l'analyse d'images, tout en précisant chaque fois davantage l'imaginaire qui nous intéressait.

À partir de l'épidémie, nous avons déterminé certains blasons généraux qui se retrouvent de film en film : la ville sublime, la route et ses dangers, le refuge, le groupe de survivants comme microcosme socioculturel et l'échec des institutions politiques et médicales. Il est certain qu'en assouplissant nos exigences quant à la récurrence de ces

blasons, il aurait été possible d'en découvrir d'autres, moins notables. Mais ces constantes que nous avons pu repérer étaient dominantes et suffisaient à esquisser les frontières de l'imaginaire épidémique.

Dans un premier temps, l'épidémie engendre la panique, qui s'illustre sur le plan visuel par le recours à l'esthétique de l'urgence, faite de gyrophares et de cris. À partir de là, les repères des individus vont progressivement s'étioler. Au fil de ces pages, nous avons pu relever au moins trois grands ensembles qui vont être bouleversés par l'épidémie : le rôle des institutions – la médecine ne peut trouver un remède dans *World War Z* et les soldats sont fous dangereux dans *28 Days Later* –, les relations entre les individus – le père contaminé par sa propre femme dans *28 Weeks Later* – et les normes – l'interdiction formelle d'approcher les contaminés dans *Carriers*. Conformément à nos observations, nous avons considéré que le film épidémique pouvait être perçu comme générateur d'un scepticisme à l'égard du monde. Le survivant du film épidémique, et par extension, le spectateur, est amené à douter de tout. Face à ces événements, il développe une conscience forte de lui-même, tout en étant forcé de s'unir à d'autres pour contrebalancer la masse des contaminés. L'Autre est ainsi montré comme ambigu : il est à la fois celui qui aide, qui protège, mais également celui qui contamine et qui tue.

Nous avons vu que cet Autre, nuisible et dangereux, se déclinait d'au moins trois façons : le responsable de l'épidémie – le terroriste qui introduit un virus dans la base d'Umbrella Corporation dans *Resident Evil* –, la masse des contaminés – donnée comme unique par les plans de très grand ensemble filmés du ciel – et le virus ou le mal qui se propage. Pour se protéger de cette triple menace, les survivants sont amenés à reconsidérer leurs repères. Ainsi, les films semblaient tous évoquer le recommencement, la table rase. Le dénouement du film *I am Legend* est emblématique de cette tendance : alors que Robert Neville, le scientifique survivant, est tué par les zombies-vampires, Anna, l'autre survivante, et son fils Ethan, parviennent à s'échapper. Ils emportent avec eux le vaccin que Neville a pu développer au cours de ses recherches. Ils prennent la route et rejoignent un camp de réfugiés. Le dernier plan les montre pénétrant l'enceinte du camp, le vaccin à la main.

Nous avons remarqué que l'idée de renouvellement, de table rase, n'était finalement pas si absolue qu'il n'y paraît. Le spectateur est face à un récit où une crise apparaît, se résorbe, et tend ensuite irrémédiablement à un retour à la situation initiale. Si l'intrigue est résolue – les survivants ont pu trouver un refuge –, les questions à la base de la crise sont éludées. Dans *The Happening* (Shyamalan, 2008), l'épidémie est due à une toxine sécrétée par les plantes qui vont ainsi prendre leur revanche sur l'Homme. La fin nous montre

comment la société a pu se reconstruire, sans jamais avoir tenté de résoudre les fondements profonds de la crise. Les expériences de médecine trop ambitieuses à l'origine du virus d'*I am Legend* sont pratiquement les mêmes que celle que répète Neville dans son laboratoire pour tenter de guérir les contaminés. Ainsi, ces films semblent pris dans une terrible boucle, où les erreurs sont condamnées à se reproduire à l'infini. Le mal n'est pas éradiqué, il est provisoirement arrêté, et reste une épée de Damoclès suspendue au-dessus du monde.

En effectuant une avancée dans l'épidémie comme concept, et en nous concentrant sur la contagion, nous avons remarqué que la structure de cette dernière était au fondement de la logique narrative d'une majorité des films de notre corpus. Partant de cas concrets et notamment de la séquence d'ouverture de *Blindness*, nous avons ainsi pu décrire la narration contagionniste comme une arborescence, où le récit peut soit choisir d'en explorer les racines, sur un modèle similaire à l'enquête policière, soit en parcourir les branches, et ainsi se focaliser sur les éclosions du mal. D'autres films peuvent également fonctionner par progression et régression, et ainsi s'intéresser à l'arborescence dans son entièreté, comme c'est le cas de *Contagion*. En parallèle, nous avons également étudié la façon dont ces films suivaient à la fois le trajet du virus ou du mal, qui est très souvent personnifié par le récit et doté d'un point de vue – comme dans *Outbreak* qui superpose le point de vue du spectateur à la trajectoire du virus –, ainsi que celui du groupe de survivants – comme la série *The Walking Dead*. Dans la narration de la transmission du virus, nous avons mis en évidence certaines constantes comme l'usage d'intertitres de lieux et de temps pour signifier l'ampleur de la contagion, mais également l'emploi de cartes pour figurer l'arborescence. Nous avons pu ainsi formuler l'hypothèse selon laquelle les films, par le biais de ce motif arborescent, permettaient la matérialisation d'au moins quatre phénomènes : la propagation du virus dans le monde, les interactions entre les individus, l'invasion du corps par le virus et enfin, la narration elle-même. L'arborescence et ses différentes occurrences apparaissent dès lors comme un processus générateur d'entropie. Ainsi, les films tendent à rendre les interconnexions du monde dangereuses pour les personnages. La capture d'un singe au Zaïre peut ainsi subitement déclencher une épidémie mondiale (*Outbreak*, Petersen, 1995). Plus dangereux encore que l'Autre, les Autres, ceux du monde entier, du monde moderne interconnecté.

En tâchant de cerner le processus au cœur de la contagion, à savoir les jonctions qui unissent chaque branche de l'arborescence, nous avons pénétré le noyau de l'épidémie : la contamination. Les différentes définitions ont mis en évidence le fait que la contamination était un processus fondé sur un contact entre deux individus – en latin, *cum tactus*. Cette

focalisation sur le contact entre les agents, nous l'avons retrouvée dans les images elles-mêmes. Les séquences montrant la contamination semblent constituer des moments de tension intense. Partant de l'impossibilité de voir le virus ou le mal, nous avons postulé qu'il était dès lors nécessaire pour ces séquences de *suggérer* la contamination sans pouvoir la montrer. Comme pour l'arborescence, le cinéma permet de figurer quelque chose qui, en principe, ne peut l'être. Pour la majorité des films, il nous a semblé que le montage jouait un rôle tout particulier. La juxtaposition des images permettrait, selon les pistes que nous avons explorées, notamment de Lev Kouléchov, de faire émerger un sens nouveau : ici, celui de la contamination. En étudiant de plus près ces séquences, nous avons remarqué qu'elles avaient en commun de correspondre, pour la plupart, à un acte quotidien : une poignée de main, un geste visant à donner quelque chose à quelqu'un, un baiser, etc. Parallèlement, pour les contaminations plus violentes, notamment par morsure, il s'agit d'accentuer l'intentionnalité du geste. Ainsi, la contamination semble être issue soit d'un mal insidieux, soit d'une force beaucoup plus violente. Dans les deux cas, au contact du mal, l'individu se transforme. Nous avons vu que cette transformation était non seulement radicale et irréversible, mais également que la créature qui en résultait avait une nature incertaine, conformément à une conception du mal comme étant insaisissable et obscure. Là encore, les films semblent mettre en garde contre les dangers de l'Autre, dangers qui peuvent jaillir des moments les plus communs, menant ainsi les individus vers une forme de paranoïa.

De la mise en évidence de tous ces dangers, que ce soit des institutions, des inconnus ou des proches, ou du mal en général, il émerge de ces films une série de règles à respecter pour se préserver de la contamination, et donc par extension de l'épidémie. Souvent dans les films, après avoir perdu tous repères, les survivants se fixent intuitivement certaines règles de conduite. Dans *Carriers* (Pastor, 2010), emblématique de cette tendance, la règle est unique : ne pas s'approcher des contaminés. L'univers lié aux épidémies est ainsi extrêmement normalisé. Grâce à plusieurs exemples, nous avons montré qu'en corolaire à l'établissement de règles strictes, les films exploitent abondamment la figure de la transgression : transgression des frontières géographiques, transgression des frontières du corps et transgression des normes. Mais dans la majorité des cas, ces transgressions mènent à la punition. Le périple sur la route, qui peut être considéré comme une forme de parcours initiatique, se solde en général par un échec. Les interconnexions entre les villes du monde mènent à la propagation de l'épidémie. Celui qui sert la main de l'autre s'expose au danger de la contamination. Parfois, la transgression et ses conséquences sont même poussées à l'extrême. En effet, nous avons mis au jour de nombreux exemples de récits dans lesquels les

comportements considérés comme « moralement inacceptables » menaient à la contamination, et par extension à la mort. L'exemple le plus frappant que nous avons mis en lumière est celui de Beth, première infectée de *Contagion* (Soderbergh, 2010) qui paie très cher son adultère.

Derrière la nécessité d'un renouvellement encouragée par la perte des repères et esquissée par la transgression, nous avons démontré qu'il ne s'agissait en vérité que de réaffirmer les normes préexistantes. La didactique qui se profile au revers des films vise à éviter les contacts entre les individus, les interconnexions du monde, et plus globalement la transgression des règles. Il s'agit de marquer plus fort encore la frontière qui sépare le « moi » de l'Autre. Les valeurs ainsi mises en avant par les films renforcent les normes préexistantes, avec, ce qu'Umberto Eco appelle volontiers – en parlant du feuilleton — une logique consolatoire. Ainsi, comme nous l'avons démontré, les récits se résorbent, mais aucun véritable changement n'a lieu, malgré un contexte propice au recommencement. Derrière la prétendue table rase, les spectateurs sont confortés dans leur système de valeurs, qui se propage de film en film selon une recette toujours très similaire. « 99 % de la population a succombé à une maladie mortelle », « le pays a été dévasté par un dangereux virus », « il n'existe plus dans le monde qu'une poignée de survivants », etc. Il ne s'agit en réalité que d'une possibilité de reconstruire l'humanité à l'identique, et de montrer comment la poignée de survivants va être capable d'une imitation parfaite.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

Ressources en ligne

Paul IMBS (sous la dir. de), *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne], Paris, C.N.R.S., 1971-1994, [URL : <http://atilf.atilf.fr>], consulté le 5 décembre 2013.

Ouvrages sur le cinéma et la littérature

Ouvrages

Julien BETAN, Raphaël COLSON, *Zombies !*, Lyon, Éd. Les moutons électriques, 2009.

Pierre CASSOU-NOGUES, *Mon zombie et moi*, Paris, Éd. Le Seuil, 2010.

Christian CHELEBOURG, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Éd. Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2012.

Maxime COULOMBE, *Petite philosophie du zombie*, Presses Universitaires de France, 2012.

Umberto ECO, *De Superman au Surhomme*, trad. Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993 [1978].

Arnaud JOIN-LAMBERT, Serge GORIELY, Sébastien FEVRY, *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Jean-Baptiste THORET (coord.), *Politique des Zombies : L'Amérique selon George A. Romero*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Les grands mythes du cinéma », 2007.

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

Judith WILLIAMSON, *Deadline at dawn : film criticism, 1980-1990*, 1993.

Articles

Hugo CLEMOT, « Une lecture des films d'horreur épidémique », *Tracés : Revue des sciences humaines*, n° 21, 2001.

Ferenc FODOR, « Imaginaire de l'épidémie », *Les mots de la santé : tome 3 : Mots de la santé et psychoses*, vol. 3, Paris, L'Harmattan, 2011.

Antonio DOMINGUEZ LEIVA, « L'invasion néo-zombie : entre l'abjection, le grotesque et le pathos », *Frontières*, vol. 23, n° 1, 2010, p. 19-25.

Nancy TOMES, Priscilla WALD, « Contagion and Culture », *American Literary History*, n° 4, 2002.

Ressources en ligne

Richard BEGIN, « D'un sublime post-apocalyptique », *Revue Appareil*, [En ligne], n° 6, [URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php/%22http://odel/pdf/odel/docannexe/image/1197/docannexe/image/961/odel/index.php?id=109>], publié en 2010, consulté le 15 mars 2014.

Mathilde GERARD, « Epidémies et littérature, une inspiration contagieuse », *Le Monde*, [en ligne], [URL : http://www.lemonde.fr/epidemie-grippe-a/article/2009/09/11/epidemies-et-litterature-une-inspiration-contagieuse_1237724_1225408.html], publié le 11 septembre 2009, consulté le 5 janvier 2014.

Ouvrages de sciences sociales

Ouvrages

Emile DURKHEIM, *Le Suicide*, Livre I, Paris, Les presses universitaires de France, 1967.

Dan SPERBER, *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob, 1996.

Articles

Jacques CHEYRONNAUD, « Homines pestilentes », *Communications*, n° 66, 1998, pp. 41-64.

Florent COSTE, Adrien MINARD, Aurélien ROBERT, « Contagions. Histoires de la précarité humaine », *Tracés : Revue des sciences humaines*, n° 21, E.N.S. Editions, 2001, pp. 7-20.

Sylvie FAINZANG, « La marque de l'autre », *Communications*, n° 66, 1998, pp. 109-119.

Arnaud FOSSIER, « La contagion des péchés (xie-xiii^e siècle). Aux origines canoniques du biopouvoir », *Tracés : Revue des sciences humaines*, n° 21, E.N.S. Editions, 2001, pp. 23-39.

Gérard LENCLUD, « La culture s'attrape-t-elle ? », *Communications*, n° 66, 1998, pp. 165-183.

Geneviève PAICHELER, « Risques de transmission du sida et perception de la contagion », *Communications*, n° 66, 1998, pp. 87-107

Bernard PAILLARD, « Petit historique de la contagion », *Communications*, n° 66, 1998, pp. 9-19.

Susane OSSMAN, « Mimésis : imiter, représenter, circuler », *Hermès*, 22, 1998.

Mathieu RIGOUSTE, « Le Langage des médias sur les cités : représenter l'espace, légitimer le contrôle », *Hommes et Migrations*, n°1252, novembre-décembre 2004, pp. 74-81.

Aurélien ROBERT, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme », *Tracés : Revue des sciences humaines*, n° 21, E.N.S. Editions, 2001, pp. 41-60.

Grégory SALLE, « La maladie, le vice, la rébellion. Trois figures de la contagion carcérale », *Tracés : Revue des sciences humaines*, n° 21, E.N.S. Editions, 2001, pp. 61-76.

Ouvrages médicaux

Ouvrages

Norbert GUALDE, *L'épidémie et la démorésilience : La résistance des populations aux épidémies*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Ressources en ligne

Grégoire ALLIX, « Dix ans après le SRAS, la double menace d'un coronavirus et du H7N9 », *Le Monde*, [en ligne], [URL : http://www.lemonde.fr/planete/article/2013/04/09/dix-ans-apres-le-sras-la-double-menace-d-un-coronavirus-et-de-h7n9_3156099_3244.html], publié le 9 avril 2013, consulté le 15 mars 2014.

BIG PICTURE, « 2009 Swine Flu outbreak », *Boston Globe* [en ligne], [URL : http://www.boston.com/bigpicture/2009/05/2009_swine_flu_outbreak.html], publié le 6 mai 2008, consulté le 5 janvier 2014.

SLATE, « Les 10 pires épidémies de l'histoire », *Slate.fr*, [en ligne], [URL : <http://www.slate.fr/lien/29823/les-10-pires-epidemies-de-lhistoire>], publié le 6 novembre 2011, consulté le 5 décembre 2014.

Œuvres fictionnelles

Ouvrages

Max BROOK, *Guide de survie en territoire zombie*, trad. française Imbert Patrick, Paris, Calmann-Lévy, 2009 [2003].

Ressources en ligne

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, [en ligne], trad. In Libro Veritas, [URL : <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre2377.html>], publié le 8 août 2005, consulté le 5 décembre 2013, consulté le 15 mars 2014.

THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, [en ligne], trad. Remacle Philippe, [URL : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/thucydide/livre2.htm>], consulté le 5 décembre 2013, consulté le 15 mars 2014.