Land of the Dead ou quand les zombies nous parlent politique

Urbanisme et ségrégation urbaine dans le film de George Romero

Max Rousseau
p. 149-163
Texte Notes Auteur

Texte intégral

- 1 Extrait de l'entretien accordé par George Romero à *Mad Movies*, trimestriel n° 1, août 2005, p. 33.
- 2 *Idem*, p. 21.
- 3 Extrait de l'entretien de George Romero dans l'édition DVD de la version du réalisateur de *Land of* (...)

1Sorti sur les écrans français à l'été 2005, *Land of the Dead* est le dernier volet de la quadrilogie consacrée aux morts-vivants du réalisateur américain George Romero, inaugurée en 1968 avec *Night of the Living Dead*. Films d'horreurs, ces films n'en présentent pas moins l'ambition, revendiquée par leur réalisateur, d'utiliser la science-fiction et le fantastique afin de parler des problèmes sociaux et politiques de leur époque : « en surface, je fais du cinéma populaire. Mais j'ai besoin de m'appuyer sur un contenu pour trouver une certaine satisfaction. Cela ne date pas d'aujourd'hui, le fantastique a toujours servi de parabole à l'expression de la critique sociale1. » *Night of the Living Dead* a ainsi l'intention, selon son réalisateur, de « dresser un constat, de tendre un miroir à un système sur le point d'imploser, d'exacerber les problèmes de communication, de dialogue entre les individus2 ». Presque entièrement tourné dans un gigantesque centre commercial, le second film de la quadrilogie (*Zombie*, 1978) se veut une satire du consumérisme se développant dans les années 1970 : « ces zombies qui errent sans fin dans les couloirs du centre commercial en poussant leur caddie, c'est nous, les consommateurs », semble vouloir dire George Romero. S'attaquant cette fois au totalitarisme, le troisième *(Day of the Dead*, 1985), se veut une mise en garde contre le renforcement du pouvoir militaire et son alliance avec les scientifiques. Enfin, le dernier épisode, *Land of the Dead*, clôt (provisoirement ?) la série en présentant une ville assiégée par une armée de morts-vivants. À l'intérieur de celle-ci, un homme richissime, Kaufman, exerce un pouvoir absolu sur la population retranchée. Le film présente les aventures de deux mercenaires aux ordres de Kaufman : l'un, Cholo, subtilise un puissant camion lanceur de missiles et menace de faire exploser Fiddler's Green, le luxueux complexe dans lequel vit l'oligarchie, séparée du reste de la ville par d'importants systèmes de sécurité ; le second, Riley, est lancé par Kaufman aux trousses de Cholo afin de le mettre hors d'état de nuire et de faire cesser le chantage. À partir de cette trame narrative, George Romero se propose tout à la fois de dénoncer le renforcement des inégalités sociales et la politique étrangère des États-Unis de George W. Bush, en mettant en scène des zombies assimilés aux « classes dangereuses » se rebellant, dans un futur proche, contre l'ordre établi. Cette double ambition du film s'explique, selon le réalisateur lui-même, par le fait que les attentats du 11 septembre l'ont contraint à réécrire son scénario initial : « Le scénario portait sur des

problèmes internes à l'Amérique : les classes sociales, la disparition de la classe moyenne... Cela parlait du fait qu'on ignorait les problèmes, comme le Sida ou les sans-logis à l'intérieur des États-Unis. Et puis, quand j'ai commencé à faire circuler le scénario, pas de chance, il y a eu le 11 septembre. Après cela, tout le monde a voulu faire des films « gentils ». J'ai donc dû remiser mon scénario durant plusieurs années. Et puis je l'ai ressorti, j'ai opéré des révisions afin qu'il reflète cette nouvelle « normalité ». Celle de l'avant et de l'après-11 septembre[3]. »

- 4 *Mad Movies, op. cit.*, p. 21.

2Il y a donc deux cibles visées, selon ses propres dires, par George Romero, dans son film : l'une, que l'on qualifiera de critique « sociale », qui dénonce la militarisation des rapports entre les classes sociales dans l'Amérique d'aujourd'hui. L'autre, la critique « politique », qui s'en prend à la politique étrangère américaine post-11 septembre. Si les deux reposent sur une utilisation de la science-fiction comme possibilité de pousser à leur terme logique des évolutions sociales visibles dès aujourd'hui, en montrant leurs effets dans un futur proche, ces deux critiques n'induisent pas la même interprétation de la figure allégorique que représentent les zombies eux-mêmes dans le film. Il existe dans *Land of the Dead* des traces de la critique sociale, même si c'est sa critique politique que l'auteur a finalement choisi de privilégier dans son film. Sachant que ses films présentent un caractère allégorique revendiqué par le réalisateur lui-même, ce qui lui vaut d'ailleurs de se voir conférer le statut d'auteur, pourtant généralement réservé aux cinéastes de genres plus « nobles », par de nombreux médias, il est parfois tentant pour l'analyste de surinvestir le sens de ses films. George Romero déclare ainsi : « J'ai lu des interprétations incroyables, très savantes de *Night of the living Dead.* J'ai appris que j'y avais mis des choses dont je n'avais pourtant pas idée. Peut-être tout cela est-il sorti de mon subconscient[4]. »

3À partir de ce constat de la richesse des interprétations offertes à l'analyste d'un film de science-fiction, celui-ci revendiquant de surcroît l'ambition de nous éclairer sur des événements politiques contemporains, nous souhaiterions au cours de cet article nous pencher sur la série de questionnements suivante : peut-on lire un film de science-fiction à partir d'événements politiques qui lui sont contemporains ? N'y a-t-il pas risque de sur-interprétation de la fiction à partir d'une lecture univoque et passionnée des événements politiques ? En proposant ses propres clefs d'interprétation d'un film qui se veut allégorique, la presse ne contribue-t-elle pas à limiter la capacité d'évocation du film, et donc quelque part à le dénaturer ? *A contrario*, n'y a-t-il pas un danger à interpréter les événements politiques contemporains, pour l'appréhension desquels, par définition, on ne dispose pas du recul historique nécessaire à un jugement dépassionné, uniquement à travers le prisme de la fiction ?

4D'un côté, le respect de l'intégrité d'une œuvre d'art qui se veut allégorique ; de l'autre, la nécessité d'appréhender l'actualité politique en respectant sa complexité, sans tomber dans le piège de la simplification abusive, tentation à laquelle la fiction, surtout lorsqu'elle emprunte la forme cinématographique et embrasse de ce fait les contraintes du genre (contraintes d'une narration équilibrée dans un temps très court ; contraintes imposées par les producteurs de l'industrie cinématographique hollywoodienne...) peut aisément succomber.

5Nous nous proposons au cours de cet article de nous pencher sur ces questions en recourant aux outils de l'analyse cinématographique. Tout d'abord, nous présenterons les limites d'une interprétation symbolique pour analyser *Land of the Dead*, que celle-ci rende compte de la critique « sociale » ou de la critique « politique », supposées sous-tendre le film. Puis, dans un

second temps, nous plaiderons pour un autre type d'interprétation, celle permise par l'analyse sociohistorique, la plus à même, selon nous, de tirer parti de ce film de science-fiction pour comprendre le monde présent.

La critique « politique » dans Land of the Dead : les limites d'une analyse symbolique

- 5 Anne GOLIOT-LETE et Francis VALOYE, *Précis d'analyse filmique*, Armand Colin, coll. « Cinéma », Pari (...)

6Une lecture immédiate de *Land of the Dead*, qui est celle de la majorité des critiques de presse, et qui est d'ailleurs permise par les propos du réalisateur accompagnant la sortie du film consiste à voir dans *Land of the Dead* une allégorie politique : le film nous présenterait à travers les groupes qui s'affrontent (humains contre zombies), soit une réactualisation de la lutte des classes, soit une vision apocalyptique du fameux « choc des civilisations » prévu entre l'Occident et certains pays du Tiers-Monde. Ces interprétations reposent sur une lecture symbolique du film, c'est-à-dire, selon la définition qu'en donnent Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, « une interprétation qui ne saurait s'arrêter au sens littéral (...) mais situe d'emblée ce qui est dit ou montré en relation avec un « autre » sens. Cette lecture symbolique est en général sollicitée par le fait que l'univers diégétique, le « monde possible » construit par le film, est fortement éloigné de tout monde réel, passé, présent ou imaginable.5 »

7S'il semble tentant de voir dans la figure des zombies une allégorie, encore faut-il s'accorder sur le signifié auquel celle-ci renvoie. Deux possibilités s'offrent alors à l'exégète : la première consiste à voir dans le zombie le prolétaire, le dominé ; le carnage final des morts-vivants lorsque ceux-ci sont parvenus à pénétrer dans la ville-forteresse s'apparenterait alors à une simple réactualisation de la prophétie de Karl Marx et Friedrich Engels, datant d'il y a bientôt un siècle et demi, d'une future révolution du prolétariat. La seconde possibilité d'appréhender le zombie consiste à voir en celui-ci un terroriste. Dans ce cas, l'entrée des morts-vivants dans la cité-bunker prend un tout autre sens. Ces deux possibilités offertes par une interprétation symbolique de *Land of the Dead* présentent chacune des limites, comme nous allons le voir à présent.

- 6 Bruno ICHER et Florent LATRIVE, « Les morts vivants déferlent sur le monde », *Libération*, 10 août 2 (...)
- 7 Alexis BERNIER, « Lutte des classes sur "le Territoire des morts" », *Libération*, 10 août 2005.
- 8 Cité par Alexandre Bustillo dans « Il était une fois la révolution », *Mad Movies*, hors-série n° 1, (...)

8La vision des zombies comme prolétaires est celle, sans surprise, proposée par la presse dite « de gauche ». *Libération*, qui consacre une double page « Événement » au film lors de sa sortie, écrit ainsi : « En ces temps de brouillage des clivages politiques, il faut le rappeler : le zombie est une figure "de gauche". Il est l'opprimé, et la tétralogie de Romero, en débarrassant ses morts vivants de leurs origines vaudoues et des colifichets exotiques, a fini par imposer un générique de la victime anonyme. »« C'est évidemment le prolétariat », s'est enthousiasmé l'un des acteurs de *Land of the Dead*, John Leguizamo. Sur la liste de diffusion américaine *Marxism*, la sortie du film a d'ailleurs été signalée dans un message titré

« Zombies et lutte des classes »6. Dans un autre article explicitement intitulé « Lutte des classes sur "le Territoire des morts" », le même journal indique qu'« aujourd'hui, [les zombies] sont des "damnés de la terre", qui prennent conscience de leur sort. Big Daddy, un des personnages clés du film, est un pompiste noir qui entraîne ses camarades d'infortune, tel un Guevara zombie. Tous ses compagnons sont clairement d'ex-ouvriers, exploités morts comme ils l'étaient vivants7. » Cette interprétation des zombies comme symbolisant le prolétariat se soulevant dans un futur proche, est contredite par les propos du réalisateur lui-même : « L'une des premières demandes que je dicte au costumier est de s'assurer que les zombies soient identifiables, qu'il soit possible de deviner leur passé d'être humain d'un seul coup d'œil. Tous unis dans la mort, ils viennent cependant de milieux sociaux différents. (...) Dans *Land of the Dead*, j'ai entouré Big Daddy d'un noyau dur de morts-vivants très graphiques, une garde rapprochée venant des quatre coins de la ville8. »

- 9 Extrait de l'entretien de George Romero dans l'édition DVD de la version du réalisateur de *Land of* (...)

9Même si Romero déclare également dans un autre entretien que « le premier scénario, avant le 11 septembre, était plus sur la révolution dans la rue, et il en reste quelques traces9 », et même si effectivement le « leader » des zombies est un pompiste et que, parmi sa « garde rapprochée », on distingue clairement un boucher et un mécanicien, on comprend bien ici que le critique de *Libération*, en voyant dans les zombies « clairement d'ex-ouvriers », s'écarte grandement du récit filmique proprement dit, pour mieux projeter dans celui-ci ses propres systèmes de valeurs et d'affects. Ceci ne prêterait pas à mal si une telle analyse ne conduisait pas immanquablement pas à se poser la question suivante (pourtant non posée par le journaliste) : pourquoi les zombies, prolétariat donc, massacrent-ils et dévorent-ils des humains pourtant tout autant exploités et dominés qu'eux ? Est-ce vraiment en cela que réside la future lutte des classes ?

- 10 Brigitte BAUDIN, « Zombies dans l'ombre du 11 septembre », *Le Figaro*, 10 août 2005.
- 11 « Land of the Dead », *Ouest France*, 7 août 2005.
- 12 Philippe MANCHE, « *Land of the Dead* », *Le Soir*, 10 août 2005.

10Guère plus morale est la seconde possibilité d'éclairer le sens de l'allégorie des zombies : celle-ci, « éclairée » par les propos de Romero lors de la sortie du film évoquant le 11 septembre 2001, consiste à voir dans les zombies des terroristes contre lesquels il faut se prémunir dès maintenant sinon, comme dans le film, ils finiront par détruire l'Occident. Sans surprise là encore, cette interprétation sécuritaire est plutôt celle retenue par la presse dite « de droite ». *Le Figaro* écrit ainsi lors de sa critique du film : « [Romero] s'est inspiré (...) des événements du 11 Septembre, ce jour noir où les avions terroristes de Ben Laden ont percuté de plein fouet les tours jumelles et le Pentagone, provoquant à New York et Washington des milliers de morts et une psychose du terrorisme dans tout le pays10. » Il semble que cette interprétation ait été majoritaire dans la presse quotidienne : ainsi, *Ouest France* écrit que « [Romero] regarde l'Amérique de l'après 11 septembre, et il s'interroge sur les pratiques de la lutte contre le terrorisme11 », le quotidien belge *Le Soir* qu'« il règne sur ce territoire des morts un parfum post-11 septembre. Les morts-vivants symbolisent en fait les terroristes. Au monde des vivants de s'adapter et de continuer à vivre avec cette menace sinistrement réelle12. »

- 13 Extrait des bonus de l'édition DVD. Cette interprétation est par ailleurs celle du *Monde*, qui dans (...)

11Cette interprétation est celle proposée par le réalisateur lui-même. Reliant les premières scènes du film, celles du raid des humains dans les faubourgs de la ville occupée par les morts-vivants, aux images filmées par la télévision des blindés américains dans les rues de Bagdad, Romero déclare ainsi : « On préfère la force des blindés qui détruisent les villes, et on se demande pourquoi ils sont furieux ? Il faut se réveiller ! (...) Il n'y a aucune réflexion, aucun effort de fait pour essayer de comprendre les musulmans ou bien... le mode de pensée arabe13. »

- 14 *Idem.*
- 15 *Ibidem.*

12Assimiler les morts-vivants aux terroristes du 11 septembre revient logiquement à voir Kaufman, le personnage interprété par Denis Hopper, sous les traits de George W. Bush, ce qu'envisage la plupart des médias, encouragés en cela par Romero lui-même : « Surtout, dans ce film, Hopper et ses sbires représentent la propagande de l'administration de Bush : "tout va bien, ils ne peuvent pas traverser les océans, ils n'entreront plus chez nous. Ne vous inquiétez pas, amusez-vous, tout est sous contrôle14." » Plus loin, on parlant du personnage incarné par Denis Hopper, Romero ajoute : « Hopper m'a dit : "Ce type est Rumsfeld. Il faut que je le joue à la manière de Rumsfeld." Et il a pris le pli tout de suite. Et il l'a vraiment bien joué, sans trop intellectualiser la chose, comme il fallait que ce soit fait15. » Cette interprétation symbolique du film, développée tant par une partie (majoritaire) des médias que par le réalisateur, nous semble pour le moins sujette à caution. En effet, d'une part, assimiler les zombies aux terroristes nous semble pour le moins douteux, d'autant que le réalisateur semble prendre parti pour eux dans son film. D'autre part, réduire la diplomatie américaine à un personnage caricatural nous semble tout autant sujet à caution. C'est ici que la fiction, et surtout sous sa forme cinématographique, nous semble impuissante à rendre compte de la complexité du monde réel. Comment, dans le cadre d'un film d'une heure et demie, et tout en respectant les contraintes (action, suspense, scènes de violence) inhérentes au sous-genre de l'horreur, ambitionner de rendre compte de l'infinie complexité du système causal ayant conduit aux attentats du 11 septembre d'une part, à l'invasion de l'Irak par les Américains et leurs Alliés d'autre part ? Cet objectif assigné à un film de science-fiction ne peut conduire, au mieux, qu'à la caricature (le personnage interprété par Dennis Hopper), au pis, à une empathie – ou antipathie – éthiquement infondée pour une figure (celle des zombies), dont on ne sait de plus, finalement, s'ils ne représentent que les terroristes... ou bien les musulmans dans leur ensemble, ce qui n'est évidemment pas la même chose.

- 16 C'est par ailleurs l'interprétation qu'en donne *La Voix du Nord* qui parle ainsi d'une « graine de t (...)
- 17 Extrait des bonus du DVD de *Land of the Dead.*

13Les – graves – limites d'une approche symbolique, tant dans sa version « prolétarienne » que « terroriste », des zombies, sont confirmées par les propos suivants du réalisateur, qui semble dépassé par les diverses interprétations de ses zombies : « Un journaliste a appelé ce personnage « Cholo Ben Laden » Je ne le vois pas du tout comme cela. C'est un franc-tireur. J'ai lu des articles qui disaient : « c'est lui le terroriste. Et il utilise les armes d'Hopper, de l'Amérique donc, contre Hopper ». Et je crois que ce rapprochement est si fort que les gens le voient comme le terroriste. (...) À cause des agissements de Cholo, que j'ai écrits pour

développer l'histoire, je crois que beaucoup de gens le prennent à tort pour le terroriste16. Les zombies, pour moi, représentent les changements dans le monde extérieur. Et je me demande si c'est bien clair, je m'inquiète de savoir si je n'ai pas tout mélangé, brouillé les pistes. C'est intéressant. Je ne dirais pas que cela m'angoisse, mais j'essaye d'y voir clair. Peut-être n'ai-je pas assez réfléchi quand je faisais le film, au positionnement de chaque partie. Cela m'a pris par surprise ! Quand quelqu'un l'a appelé « Cholo Ben Laden », j'ai dit : « Non, non, non ! » Et puis j'ai réalisé qu'il y a effectivement cette autre thématique d'un type qui utilise les armes de l'administration contre elle. Et je me dis, il y a presque deux méchants dans le film, mais je n'ai jamais vu Cholo comme un méchant. Je porte un nom hispanique, mon père était cubain, ma mère lituanienne (...) J'ai donc moi aussi goûté à cette discrimination17. »

- 18 Cyril NEYRAT, « Les deux corps du peuple », *Les Cahiers du Cinéma*, septembre 2005, p. 28.

14Il semble, à la lecture de ces déclarations, que le réalisateur se soit quelque peu « embrouillé » dans le sens qu'il entendait donner à son allégorie, et qu'il soit dépassé par les interprétations qu'en donne la presse. Une interprétation symbolique de *Land of the Dead*, même si elle semble a priori évidente, n'est donc pas souhaitable étant donné la complexité – et le manque de recul dont nous disposons pour les appréhender – des événements qu'elle traite. Comme l'indiquent avec sagesse *Les Cahiers du Cinéma* : « Les morts-vivants de Romero sont inassignables. Affranchis des découpes sociales, non descendants ni alliés du peuple humilié, les "marcheurs" – c'est leur surnom – ne représentent qu'eux-mêmes18. »

15Si l'interprétation symbolique du film conduit forcément, dans le cadre d'un film ouvertement politique, à une interprétation forcément caricaturale et donc dangereuse, induite par les contraintes inhérentes à la fiction cinématographique, le film n'en présente pas moins un intérêt certain. Pour comprendre celui-ci, il nous faut changer notre regard et abandonner une approche symbolique forcément stérile au profit d'une autre, plus féconde : l'approche socio-historique.

Pour une analyse socio-historique de Land of the Dead : l'urbanisme et la ségrégation

- 19 Anne GOLIOT-LETE et Francis VANOYE, *Précis d'analyse filmique, op. cit.*, pp. 43-44.

16La critique sociale était présente à l'esprit de Romero lorsque celui-ci a rédigé la première version de son scénario. Même si celui-ci a été largement remanié ensuite, et que de ce fait la narration ne s'attarde pas principalement sur cet aspect, il semble qu'il reste des traces de cette intention initiale du réalisateur dans son film. Celle-ci doit donc moins être recherchée dans ses propos que dans le film lui-même en tant que reflet de son époque. En effet, comme le rappellent Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, « un film est un produit culturel inscrit dans un contexte socio-culturel donné. (...) L'hypothèse directrice d'une interprétation sociohistorique est qu'un film « parle » toujours du présent (ou « dit » toujours quelque chose du présent, de l'ici et maintenant de son contexte de production). Le fait qu'il soit un film historique ou de science-fiction ne change rien à l'affaire19. »

17Dans le cadre de cet article, nous ne pouvons aborder tous les éléments du film susceptibles de faire l'objet d'une analyse sociohistorique : il nous faut faire un choix. L'action de *Land of the Dead* se déroulant dans un cadre spatial unique, à savoir une ville, il nous paraît intéressant d'observer la vision de la ville développée par le film, puis de la confronter à la réalité. Sous quelle forme *Land of the Dead* nous donne-t-il à voir l'organisation sociale de nos sociétés ? Film d'horreur dont l'action se situe dans un futur proche, *Land of the Dead* apparaît-il comme un film de science-fiction « classique » poussant jusqu'à leur terme les logiques à l'œuvre dans nos sociétés ?

18L'action de *Land of the Dead* se déroule dans une ville dont le nom n'est pas donné au spectateur. Cependant, la géographie de cette ville (une vue aérienne est montrée au cours du film) indique qu'il s'agit de Pittsburgh, ville où vit le réalisateur : même architecture, même disposition des immeubles, et surtout même site géographique (un confluent dont les deux fleuves marquent les limites du centre-ville, à la manière de Lyon). Celui-ci a son importance, comme nous le verrons plus loin. Seul écart par rapport à la réalité de Pittsburgh, une tour, la plus grande et la plus lumineuse du centre-ville, a été ajouté informatiquement. Si le nom de la ville ne nous est pas indiqué, on apprend rapidement qu'elle se situe aux États-Unis : la fiction lui assigne ainsi le rôle de ville américaine idéal-typique.

19Son organisation au début du film se présente de la manière suivante : les zombies occupent ses faubourgs ; tous les humains survivants se sont regroupés au centre-ville, protégés par les fleuves et par des barbelés ; l'« élite », avec à sa tête le richissime Kaufman, est elle-même regroupée dans une tour. La division de l'espace urbain est à la fois horizontale (du grand nombre des plus pauvres au petit noyau des plus riches, suivant, classiquement, le modèle spatial des cercles concentriques) et verticale, rappelant ainsi le Paris du XIX^{e} siècle (les zombies vivent dans la ville basse des faubourgs, les humains pauvres dans les petits immeubles du centre-ville, les classes favorisées dans la plus haute tour, Kaufman lui-même habitant dans l'appartement le plus haut). Le lien symbolique entre pouvoir et hauteur spatiale n'est bien sûr pas une nouveauté : de *Métropolis* à *Robocop*, en passant par *Blade Runner*, nombre de films de science-fiction avant *Land of the Dead* ont joué de ce registre. Enfin, la division sociale de l'espace urbain recoupe les conditions de délabrement : au luxe de la tour centrale répondent la saleté et la vétusté des rues et des autres immeubles du centre-ville où s'entasse le peuple. Cette représentation de la ségrégation des villes américaines, accentuée par les contrastes dus à l'absence de raccord entre les plans sur le luxe de la tour centrale et ceux sur la saleté des rues l'environnant, n'est qu'une exagération de processus ségrégatifs attestés par la plupart des ouvrages de sociologie urbaine. Là encore, d'autres films de science-fiction l'ont déjà montré avant (*Robocop*, sur Detroit ; *Green Soleynt*, sur New York).

20Plus intéressante, car certainement plus novatrice, est la vision développée par le film de la séparation entre les classes sociales, inscrite dans l'urbanisme et l'architecture même.

- 20 Mike DAVIS, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur*, La Découverte, Paris, 2000, pp. 204-205
- 21 *Idem*, p. 210.
- 22 *Ibidem*, p. 229.
- 23 *Ibidem*, p. 211.
- 24 Aldous HUXLEY, *Le meilleur des mondes*, Pocket, Paris, 2002.

21Encerclée par des fleuves (des douves) traversés de ponts-levis, par des murs d'enceinte et par des miradors (des tours de défense), la ville du film rappelle un château fort. À l'intérieur

de celle-ci coexistent deux mondes contenus dans des univers parfaitement étanches : les « riches », regroupés dans la tour, et les « pauvres » dans les rues qui entourent celle-ci. L'imperméabilité entre ces deux mondes est une conséquence de ce que le sociologue américain Mike Davis appelle la « militarisation de la vie urbaine » : « nous vivons dans des « villes forteresses » polarisées à l'extrême, entre, d'un côté, les « cellules fortifiées » de la société d'abondance, et, de l'autre, les « espaces de la terreur », où la police mène une guerre contre des pauvres criminalisés. (...) Dans des villes comme Los Angeles, sur le versant obscur de la postmodernité, on constate une tendance sans précédent à combiner l'urbanisme, l'architecture et les dispositifs policiers, en une vaste entreprise de sécurité20. » *Land of the Dead* reflète parfaitement ces tendances actuelles à l'œuvre dans l'urbanisme américain et, au-delà, occidental. La coupure entre la tour dans laquelle vit l'« élite » de la ville et les quartiers qui l'entourent rappelle celle du « nouveau » centre de Los Angeles analysée par Mike Davis. En ce sens, le Fiddler's Green de *Land of the Dead* correspond parfaitement au Bunker Hill évoqué par Mike Davis : celui-ci parle d'« apartheid social » : « La saignée que représenta la construction de la Harbor Freeway et les remparts de Bunker Hill a isolé le nouveau centre des affaires des populations immigrées pauvres qui résident alentour. Le long de California Plaza, Hill Street est devenu le nouveau mur de Berlin qui sépare le luxe subventionné de Bunker Hill des foules de Broadway Street, aujourd'hui la principale rue commerçante pour la population hispanique21. » Dans *Land of the Dead*, la militarisation de l'espace urbain est évoquée par les barrages de sécurité gardés par l'armée que les héros doivent franchir pour pénétrer dans Fiddler's Green afin de rencontrer Kaufman . La seule différence avec la réalité réside dans l'identité des gardiens du temple : dans le film, l'armée a remplacé le Los Angeles Police Department, dont Mike Davis analyse ainsi la vision du monde : « d'un côté, les bons citoyens, retranchés chez eux et enclavés dans un univers de consommation ultraprotégé ; de l'autre, les mauvais citoyens, tramant dans les rues (donc forcément soupçonnés de se livrer à des activités illégales) sous le regard satellitaire tout-puissant du LAPD22. » Mike Davis poursuit : « Le nouveau Downtown a été conçu pour que les temps de travail, de consommation et de loisir de la classe moyenne s'articulent parfaitement de manière à ce qu'à aucun moment il n'y ait de contact avec les rues populaires voisines. Cet univers d'espace dissuasifs, de surfaces de verre et d'escalier roulants dessine une sémiotique totalitaire réfractaire à tout dialogue et à toute affinité avec d'autres univers architecturaux ou humains23. » Cette architecture décrite par Mike Davis correspond très exactement à l'élégante et luxueuse structure de verre du centre commercial de Fiddler's Green, qu'observe émerveillé l'un des héros issu des couches défavorisées, Cholo, lorsque, dans l'une des plus belles scènes du film, il monte l'escalator le conduisant aux appartements de Kaufman au début du film. Son expression de surprise mêlée d'envie devant ce monde qui lui est inconnu rappelle le *Brave New World* d'Aldous Huxley, citant *The Tempest* de Shakespeare : « O wonder ! How many goodly creatures are there here ! How beautious mankind is ! O brave new world, That has such people in't24 ! »

- 25 *Ibidem*, p. 212.

22La conception même du centre de commerces et de loisirs réservé à l'« élite » correspond là encore parfaitement aux analyses de Mike Davis lorsqu'il évoque la construction du quartier d'affaires de Bunker Hill : « à coups de dizaines de millions de dollars, les pouvoirs publics se sont mis à investir dans des environnements *soft*, l'un des objectifs étant de favoriser l'installation d'une population aisée. Le résultat est un espace piéton luxueux au niveau de Hope Street avec des squares, des fontaines, des œuvres d'art de renommée internationale, des arbustes exotiques et un mobilier urbain d'avant-garde25. » Les images du film montrant la rue piétonne protégée, au rez-de-chaussée de Fiddler's Green, où l'élite de la ville prend

tranquillement un verre, confortablement assise aux terrasses de cafés, au milieu des boutiques de luxe, et dans un environnement ultra-sécurisé et aseptisé, correspond là encore parfaitement à la description du centre ségrégué de Los Angeles par Mike Davis :

- 26 *Ibidem*, pp. 212-213.

« En revanche, quelques rues plus loin, le décor change radicalement. (...) Reprenant délibérément le langage de la guerre froide, la ville a alors développé l'idée d'un *containment* des sans-abri dans le périmètre de Skid Row, sur la partie est de la 5e Rue, transformant de fait le quartier en un vaste dépôt de mendicité à ciel ouvert26. »

23À lire l'ouvrage de Mike Davis, il semble que *Land of the Dead* n'exagère qu'à peine la polarisation sociale et la militarisation spatiale à l'œuvre dans les villes américaines : au lieu d'un quartier isolé, il n'y a plus qu'une seule tour dans le futur proche évoqué par George Romero : la concentration des richesse par une part de plus en plus restreinte de la population est poussée jusqu'à son terme logique par le réalisateur.

- 27 Mike DAVIS, *Au-delà de Blade Runner – Los Angeles et l'imagination du désastre*, Éditions Allia, Par (...)
- 28 *Idem*, pp. 26-27.

24Dans un ouvrage plus récent au titre évocateur27, Mike Davis montre comment la réalité urbaine de Los Angeles a déjà dépassé les prévisions les plus sombres de la science-fiction. Il montre comment la bunkerisation des couches les plus aisées de la population s'appuie sur la combinaison des technologies de surveillance et de l'architecture de défense : « Les systèmes de détection d'une grande part des nouvelles tours de bureaux de Los Angeles comprennent déjà dans leur éventail panoptique la vision, l'odorat, la sensibilité à la température et à l'humidité, les capteurs de mouvements et, dans certains cas, l'ouïe. Certains architectes annoncent dès maintenant que le jour est proche où les ordinateurs intégrés à un immeuble, artificiellement intelligents, seront en mesure d'afficher et d'identifier sa population humaine, et même de réagir en fonction des états émotionnels, particulièrement la peur ou la panique. Sans l'aide d'un personnel de sécurité, le bâtiment sera lui-même capable de gérer des crises, qu'elles soient mineures (en donnant l'ordre à des personnes extérieures de sortir, ou en les empêchant d'utiliser les toilettes) ou majeures (en enfermant des cambrioleurs dans un ascenseur)28. » *Land of the Dead* entérine déjà cette architecture défensive « intelligente » : lorsque, à la fin du film, les zombies parviennent devant Fiddler's Green, il semble que leur présence devant les portes soit automatiquement détectée, un message se diffusant alors automatiquement dans le centre commercial et la tour, appelant au calme : « On nous signale une perturbation près de la ville. Il n'y a pas de raison de penser que notre sécurité puisse être compromise. Les résidents doivent signaler tout incident suspect. » Là encore, le climat de Fiddler's Green, sorte de mélange de paranoïa sécuritaire, d'architecture aseptisée et d'urbanisme de ségrégation, coïncide, en à peine plus exacerbé, avec celui évoqué par Mike Davis lorsqu'il se penche sur les quartiers dorés des métropoles américaines : lorsque le mercenaire, Cholo, pénètre au début du film dans un appartement de Fiddler's Green, la résidente lui demande immédiatement : « Vous n'êtes pas de la sécurité ? Mais que faites-vous là alors ? ». Le refus de Kaufman d'accorder au mercenaire Cholo le logement dans Fiddler's Green auquel celui-ci aspire motivera la vengeance de celui-ci contre son ancien patron sous la forme d'un chantage à la bombe, Cholo menaçant de faire exploser le complexe s'il ne recoit pas 10 millions de dollars. Le dialogue dans lequel Kaufman explique à Cholo qu'il ne pourra jamais habiter dans Fiddler's Green est particulièrement intéressant :

« – Cholo : Je vais avoir ma propre résidence.
– Kaufman (après un silence gêné) : Je suis désolé mais la liste d'attente est très longue.
– Cholo : Combien ?
– Kaufman : Ce complexe est un lieu particulièrement convoité. L'espace y est très réduit.
– Cholo : Vous voulez dire "limité" ?
– Kaufman : J'ai un conseil de direction et un conseil de sélection pour approuver les candidatures. »

- 29 Michel PINÇON, Monique PINÇON-CHARLOT, « La ville des sociologues », in Thierry PAQUOT, Michel LUSS (...)

25Comme l'expliquent Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, « il est paradoxal de voir à quel point les grands bourgeois, partisans de l'individualisme théorique et donc du libéralisme, adoptent pour eux-mêmes un collectivisme pratique. Les beaux quartiers permettent à la bourgoisie de s'appuyer sur des réseaux d'une rare densité et de les cultiver. Une classe sociale qui a une conscience aiguë de ses limites (qui en est et qui n'en est pas ?) et de ses solidarités fondamentales vit « ensemble » tout naturellement ; pour elle, il n'y a pas d'autre forme con-cevable de vie sociale29. » Dans *Land of the Dead*, le « conseil de sélection » des quartiers huppés du futur signifie que le futur institutionnalisera l'entre-soi des classes privilégiées, symbolisé par le rez-de-chaussée du complexe, sorte de rue piétonne où l'élite de la ville peut flâner, boire un verre en terrasse ou échanger des cadeaux achetés dans les magasins de luxe. Cholo ne pourra donc pas s'intégrer au milieu huppé et totalement fermé de Fiddler's Green parce qu' il n'en est pas lui-même issu, comme le lui rappelle subtilement Kaufman, dans une scène où ce dernier refuse le verre de champagne que lui tend Cholo pour mieux s'emparer... d'une flûte, manière subtile de lui signifier l'abîme social qui les sépare. Le racisme présidant à la séparation sociale, et donc spatiale, est latent dans *Land of the Dead :* à Fiddler's Green ne résident que des Blancs, le seul Noir visible à l'écran étant le serviteur de Kaufman ; à la fin du film, celui-ci adresse une injure raciale à Cholo revenu pour régler ses comptes avec lui, en faisant référence à ses origines latino-américaines. Finalement, le ressort de l'action du film est sous-entendu : du fait de ses origines latino-américaines, Cholo ne peut pas accéder à l'espace de l'élite, ce qui motive sa vengeance, sa trahison, et favorise la révolution apocalyptique conduite par les zombies qui envahissent Fiddler's Green à la fin et massacrent ses résidents.

- 30 Sur le développement de la ségrégation dans les villes françaises actuellement, voir, par exemple, (...)
- 31 Mike DAVIS, *City of Quartz, op. cit.*, p. 219.

26Certes, la polarisation du film ne rend pas compte de la diversité des espaces sociaux des villes occidentales réelles : qu'il s'agisse d'une simplification contrainte par le recours au genre cinématographique, ou de la vision de la ville projetée dans un futur proche consistant en un développement des logiques urbaines ségrégatives actuellement à l'œuvre, la réponse ne nous est pas donnée. Mais l'essentiel est atteint, sous la forme d'une vision immédiate, permise par le recours à la fiction, des tendances à la prévention d'une guerre sociale inscrites dans l'urbanisme et l'architecture des villes américaines et, dorénavant, européennes30. Une analyse socio-historique ne s'intéresse généralement qu'à la fiction proprement dite, et à ce que celle-ci nous apprend en creux sur nos sociétés. Cependant, la validité de cette hypothèse semble renforcée par le fait que le réalisateur, dans le premier scénario du film, souhaitait aborder la question sociale dans le cadre spatial de la ville. Dans le commentaire accompagnant la sortie du DVD, George Romero déclare ainsi : « "Moi, je vis ici, je suis

Emron, ou Hal Burton, et vous, les serviteurs, vous vivez à l'écart, merci." Il reste des choses de cette thématique, la disparition de la classe moyenne. Mais le premier scénario, avant le 11 septembre, était plus sur cela, la révolution dans la rue, et il en reste quelques traces. » Par ailleurs, l'intérêt de Romero pour l'urbanisme défensif est également attesté par le fait que l'action de *Zombie,* le deuxième film de sa quadrilogie consacrée aux morts-vivants, se déroule presque entièrement dans un centre commercial qui sert de bunker aux héros pour se protéger des zombies qui les encerclent. Là encore, le parallèle avec la réalité de l'urbanisme est frappant : Mike Davis consacre ainsi un développement de *City of Quartz* à l'architecture du « centre commercial panoptique », construit dans l'esprit d'une « forteresse31 ».

- 32 Voir, par exemple, Sharon ZUKIN, « Urban lifestyles : diversity and standardisation in spaces of co (...)
- 33 Casey J. DAWKINS, « Evidence of the intergenerational persistence of residential segregation by rac (...)
- 34 S. MUSTERD, M. de WINTER, « Conditions for social segregation : some European perspectives », *Inter* (...)
- 35 Sur l'exemple des « gated communities » à Toulouse, voir M. C. JAILLET, « Peut-on parler de sécessi (...)
- 36 David Lyon, « Technology vs "Terrorism" » : Circuits of city surveillance since September 11th », *I* (...)
- 37 *Mad Movies, op. cit.*, p. 53.

27La fonction de « distinction » sociale et culturelle des espaces urbains dédiés à la consommation32 ; le développement continu des tendances ségrégatives des villes occidentales, y compris sur des bases raciales33 ; le renforcement de la richesse des zones urbaines les plus riches et de la pauvreté des zones les plus pauvres34 comme conséquence du processus de polarisation sociale dans les pays développés ; la multiplication, y compris dorénavant aux Pays-Bas, en Grande-Bretagne et en France, des « gated communities », ces espaces résidentiels socialement très homogènes dans lesquels les riches s'enferment35 ; l'impressionnant renforcement des dispositifs de surveillance dans les villes des États-Unis et d'Europe occidentale36... Tous ces phénomènes travaillant actuellement les villes occidentales, comme en atteste la recherche urbaine, sont présents dans *Land of the Dead.* Utilisant les ficelles classiques de la science-fiction, le film propose simplement de nous montrer l'aboutissement logique, dans quelques années, de ces phénomènes. Cette vision caricaturale de la ville futuriste dessine, en creux, des processus qui se développent actuellement. Pour comprendre cet apport indéniable du film, encore faut-il refuser de céder à la tentation d'une interprétation uniquement symbolique de celui-ci, qui conduit selon nous à réduire la diplomatie à une caricature. C'est en effet lorsque l'on adopte un regard sociohistorique, dont l'objet d'étude réside dans la ville de fiction, que le film, même si – et surtout parce que – il s'agit, d'après la vision condescendante de la critique dite « de qualité », d'une série B, révèle tout son intérêt. Concluons avec ces mots du réalisateur : « Je n'ai fait qu'observer autour de moi pour composer le monde à peine imaginaire de *Land of the Dead.* Pour bâtir cette tour d'ivoire, isolée au milieu de nulle part, dont le personnel de service est relégué dans les banlieues, le ghetto, tandis qu'une milice paramilitaire applique une politique dictée par les élites et rapporte des provisions37. »

Notes

1 Extrait de l'entretien accordé par George Romero à *Mad Movies*, trimestriel n° 1, août 2005, p. 33.

2 *Idem*, p. 21.

3 Extrait de l'entretien de George Romero dans l'édition DVD de la version du réalisateur de *Land of the Dead.*

4 *Mad Movies, op. cit.*, p. 21.

5 Anne GOLIOT-LETE et Francis VALOYE, *Précis d'analyse filmique,* Armand Colin, coll. « Cinéma », Paris, 2005, p. 48.

6 Bruno ICHER et Florent LATRIVE, « Les morts vivants déferlent sur le monde », *Libération*, 10 août 2005.

7 Alexis BERNIER, « Lutte des classes sur "le Territoire des morts" », *Libération*, 10 août 2005.

8 Cité par Alexandre Bustillo dans « Il était une fois la révolution », *Mad Movies*, hors-série n° 1, août 2005, p. 51.

9 Extrait de l'entretien de George Romero dans l'édition DVD de la version du réalisateur de *Land of the Dead.*

10 Brigitte BAUDIN, « Zombies dans l'ombre du 11 septembre », *Le Figaro*, 10 août 2005.

11 « Land of the Dead », *Ouest France*, 7 août 2005.

12 Philippe MANCHE, « *Land of the Dead* », *Le Soir*, 10 août 2005.

13 Extrait des bonus de l'édition DVD. Cette interprétation est par ailleurs celle du *Monde*, qui dans sa critique du film écrit ainsi : « La séquence du véhicule blindé traversant à toute allure les rues de la ville et tirant sur tout ce qui bouge n'est-elle pas, immédiatement, perceptible comme une image de la présence des Américains à Bagdad ? » ; voir Jean-François RAUGER, « Un conte horrifique sur les peurs contemporaines », *Le Monde*, 10 août 2005.

14 *Idem.*

15 *Ibidem.*

16 C'est par ailleurs l'interprétation qu'en donne *La Voix du Nord* qui parle ainsi d'une « graine de terroriste prêt à lâcher ses roquettes sur la tour de verre » ; voir « Série B de classe A », *La Voix du Nord*, 10 août 2005.

17 Extrait des bonus du DVD de *Land of the Dead.*

18 Cyril NEYRAT, « Les deux corps du peuple », *Les Cahiers du Cinéma*, septembre 2005, p. 28.

19 Anne GOLIOT-LETE et Francis VANOYE, *Précis d'analyse filmique, op. cit.*, pp. 43-44.

20 Mike DAVIS, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur*, La Découverte, Paris, 2000, pp. 204-205.

21 *Idem*, p. 210.

22 *Ibidem*, p. 229.

23 *Ibidem*, p. 211.

24 Aldous HUXLEY, *Le meilleur des mondes*, Pocket, Paris, 2002.

25 *Ibidem*, p. 212.

26 *Ibidem*, pp. 212-213.

27 Mike DAVIS, *Au-delà de Blade Runner – Los Angeles et l'imagination du désastre*, Éditions Allia, Paris, 2006.

28 *Idem*, pp. 26-27.

29 Michel PINÇON, Monique PINÇON-CHARLOT, « La ville des sociologues », in Thierry PAQUOT, Michel LUSSAULT et Sophie BODY-GENDROT, *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Éditions La Découverte, Paris, 2000, p. 59.

30 Sur le développement de la ségrégation dans les villes françaises actuellement, voir, par exemple, Éric MAURIN, *Le ghetto français*, La Découverte, coll. « La république des idées », Paris, 2004.

31 Mike DAVIS, *City of Quartz*, *op. cit.*, p. 219.

32 Voir, par exemple, Sharon ZUKIN, « Urban lifestyles : diversity and standardisation in spaces of consumption », *Urban studies*, vol. 35, n^{os} 5-6, 1998, pp. 825-839.

33 Casey J. DAWKINS, « Evidence of the intergenerational persistence of residential segregation by race », *Urban Studies*, vol. 42, n° 3, 2005, pp. 545-555.

34 S. MUSTERD, M. de WINTER, « Conditions for social segregation : some European perspectives », *International journal of urban and regional research*, vol. 22, n° 4, 1998, pp. 665-673.

35 Sur l'exemple des « gated communities » à Toulouse, voir M. C. JAILLET, « Peut-on parler de sécession urbaine à propos des villes européennes ? », in n° 258, *Esprit*, « Quand la ville se défait », Paris, 1999.

36 David Lyon, « Technology vs "Terrorism" » : Circuits of city surveillance since September 11th », *International journal of urban and regional research*, vol. 27, n° 3, 2003, pp. 666-678.

37 *Mad Movies*, *op. cit.*, p. 53.

Auteur

Max Rousseau

ATER en sciences politiques à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne