

Université de Lausanne
Institut des sciences sociales et politiques

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

PROPOS SUR LES CARACTÉRISTIQUES
PARTICULIÈRES DU GENRE PANDÉMIQUE
AU CINÉMA



Directeur :
HAVER GIANNI

Experte :
GORIN VALÉRIE

Présenté par :
HYNEK ROMAN

Table des matières

Table des matières	1
Avant-propos	3
Intérêt pour le sujet	4
1. Introduction	6
2. État de la littérature	7
2.1 Cinémas et cinéma : définition préalable et cognition.....	7
2.2 Communautés communautaires : les profanes et les initiés ..	10
2.3 Ipso facto l’apocalypse : introspection cinématographique...	13
2.4 Pandémonium : la pandémie au cinéma	16
2.5 Biohazard : des infectés par milliers	17
2.6 Axe de recherche : questions et hypothèses.....	20
3. Méthode.....	21
3.1 Introduction.....	21
3.2 Cadre méthodologique	22
3.3 Définition du corpus	25
3.4 Méthode d’analyse	28
4. Analyse.....	29
4.1 Résultats préliminaires.....	29
4.1.1 Catégorie A : la pandémie réaliste	29
4.1.2 Catégorie B : la pandémie zombie	30
4.1.3 Catégorie C : la pandémie fantasmée	36
4.1.4 Catégorie D : la pandémie stérilisante.....	37
4.1.5 Catégorie E : la pandémie autodestructrice	39
4.2 Résultats	40
4.2.1 Approfondissement des analyses préliminaires	40
4.2.2 Révélation apocalyptique : perspectives et résultats finaux	43
5. Limites et propositions	44
6. Conclusion.....	46
7. Bibliographie	47
8. Filmographie	50
9. Annexes	52

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

À l'experte

Au directeur

Au condisciple

Aux meilleurs amis

À la plus belle

Au musicien

À la câline

À la muse

Avant-propos

Par soucis d'objectivation et de neutralité axiologique, il est nécessaire de comprendre mon point de vue personnel, concernant le terrain étudié. Ainsi, j'ai décidé d'aborder plusieurs thèmes, permettant de me situer par rapport à celui-ci.

Avant tout, il me paraît évident que lorsque l'on questionne un fait social, au sens global, il existe un certain attrait personnel. Toutefois, je considère que cet état définit, de manière générale, la réalité inhérente et constitutive d'un chercheur en sciences sociales. En effet, cette ambivalence, entre rapport au terrain et objectivité, fait partie du calcul prérequis à la recherche, dans une relation de coûts/bénéfices, portant tout d'abord, sur des questions telles que la connaissance à posteriori, l'efficacité dans le travail ou le militantisme. Ensuite, ces interrogations se heurtent à la deuxième réalité du constat, poussant le chercheur à mobiliser, de manière consciente ou non, ses émotions plutôt que son pragmatisme, à s'appuyer sur des considérations personnelles plutôt que scientifiques, etc. ce qui aura pour effet de biaiser son travail tout en peignant une réalité incomplète, voir faussée, du fait social questionné. Ainsi, au travers de la perspective avancée, les bénéfices proviendront d'une connaissance approfondie du terrain et de ses acteurs. A contrario, les coûts découleront d'une trop grande implication émotionnelle, conduisant à un *prima* de l'affect sur l'intellect. De ce fait, lorsque j'ai décidé d'étudier la question cinématographique, j'étais d'ores et déjà conscient que cette réalité pouvait péjorer ma réflexion, tout en me permettant d'aborder des thématiques qu'une personne non-initiée n'aurait pas forcément envisagé. En outre, mon rapport au terrain pourrait parfois être ambigu, mais je m'efforcerais, tout au long de ce travail, de ne pas tomber dans l'essentialisme primaire ou la compréhension mono-causale du monde social. D'ailleurs, je pense que ce questionnement critique, du fait de son implication académique, me permettra de dépasser, voire de comprendre, certaines heuristiques face auxquelles je suis sensible.

Par conséquent, il semble logique que je définisse mon attrait pour la question qui, en parallèle des possibles biais cognitifs constituant ma perception, permettra aussi, de mon point de vue, de nourrir une certaine réflexion sur le sujet. En outre, je considère que le cinéma - que nous ne tarderons pas de définir - a subi de multiples mutations qui m'affectent de manière duale, autant positivement que négativement, tout en me plaçant dans une position ambiguë. En effet, je regrette parfois le mercantilisme des « blockbusters », tout en étant friand de ceux-ci lorsqu'ils proviennent de mes réalisateurs favoris : Denis Villeneuve, David Fincher, Robert Zemeckis, Christopher Nolan, Guy Ritchie, Ethan et Joel Cohen, etc. En parallèle, je déplore la politisation de plus en plus marquée des longs métrages contemporains, notamment par le biais de l'égalitarisme qui dévalue, toujours selon moi, la qualité des productions afin de convenir à une certaine « bien-pensance »¹. Pourtant, je me surprends à apprécier des films soutenant un discours quasiment dogmatique ou « va-t-en-guerre », étant donné que mon attrait pour le divertissement – des scènes de combat par exemple – surpasse mes considérations éthiques. En définitive, je suis conscient de mon point de vue, du prisme par lequel je comprends ce qui m'est exposé et c'est avec la plus grande des attentions, que je tenterai de suivre l'un des préceptes fictionnels m'ayant le plus marqué à ce jour : « Tes sentiments sont juste, mais ne les laisse pas obscurcir ton jugement ! »²

¹ Même si ce terme est critiquable, il correspond parfaitement à ma pensée.

² Phrase de Qi Gon Jin à son apprenti jedi, Obi Wan dans : *Star Wars, La Menace Fantôme*, LUCAS G., 1999.

Intérêt pour le sujet

Afin de prendre toute la mesure du cheminement m'ayant poussé à écrire ces lignes, je souhaite revenir sur un passage symbolique de mon histoire – comme une sorte de mise à nu permettant à mon lecteur de s'immiscer dans ma psyché, passage que je tenterai de retranscrire aussi fidèlement que possible et ayant pour but, de comprendre mon affection particulière pour l'analyse des images et de leur symbolique. Ensuite, nous aborderons le caractère contemporain de cette recherche, qui porte - bien évidemment - sur l'actualité sanitaire, nous touchant tous d'une manière ou d'une autre.

Ma maturité gymnasiale en poche, je me rends à Amsterdam pour parachever mon initiation académique. La « Venise du Nord » est donc la destination de mon premier voyage d'étude, voyage dont je garde un souvenir impérissable, tant son impact laisse, encore à ce jour, des traces indélébiles sur mon esprit. En effet, il est laborieux de se projeter à l'âge de dix-huit ans, pour autant c'est au *Rijksmuseum* qu'une révélation m'atteint : ce qui m'anime, ce qui me passionne, réside dans les images et leurs interprétations. C'est pourquoi, malgré les appels incessants de mes camarades de classe me pressant de sortir de la salle, afin de rejoindre les canaux et leurs terrasses fleuries, que je reste planté tel un mât, devant *La Vue de Delft*, de Johannes Vermeer. Cette situation provient, bien malgré moi, d'un discours : ce sont les paroles du guide, pleines d'admiration et d'interprétations, qui m'empêchent de quitter cette toile des yeux. Ainsi, la réverbération du soleil sur les nuages, l'ombre des bâtiments projetée sur le pont, les barques bercées par les flots, font de cette scène un moment hors du temps, me propulsant à l'intérieur de l'œuvre, l'espace d'un instant. En d'autres termes, le tableau résonne en moi et fait émerger des émotions, partant de la mélancolie jusqu'à la joie, que certains attribuent au « Syndrome de Stendhal »³. Cette affliction atteint l'individu lorsqu'il est victime d'une surexposition à des références - décelables au sein d'une œuvre⁴ - le renvoyant à son propre système d'affects, son histoire, son parcours. A ce jour, je n'ai pas encore compris, pourquoi ce paysage urbain m'a autant affecté. Souvenirs d'enfance ou peur du passage à l'âge adulte, je ne le saurais dire. Dans tous les cas, l'exposition à cette toile a changé de manière profonde mon rapport à l'art et ce, même si je n'ai pas de connaissances particulières du monde pictural. Pour cause, ayant évolué dans un foyer modeste, mes références ne proviennent pas des grands maîtres mais plutôt de la culture populaire, des dessins animés, des bandes dessinées, des séries et des films.

En résumé, je suis fasciné par les symboles, je suis mû par une volonté de déceler les secrets et me rends compte, que bien avant cet ersatz de « Grand Tour »⁵, il m'arrive fréquemment de me plonger dans les fresques de « Où est Charlie » à la recherche d'un objet caché, d'un intru illégitime, d'une scène anachronique. Ce « violon d'Ingres » me poursuit jusque dans les jeux vidéo où les concepteurs, visiblement animés par la même passion que moi, disséminent des « easter eggs »⁶ ou autres « caméos »⁷, au sein de leur

³ PALACIO SANCHEZ L. et alii, « Stendhal syndrome: a clinical and historical overview » in *Arquivos De Neuro-Psiquiatria*, 76(2), 2018, pp. 120–123.

⁴ De prime abord réservée aux œuvres picturales, elle s'étend bien évidemment aux autres types de médias depuis son édicition.

⁵ BOUTIER J., « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIe-XVIIIe siècles). » in *Le voyage à l'époque moderne*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne : Cahiers de l'Association des Historiens modernistes des Universités 27, 2004, pp. 7-21.

⁶MAGO, Z., « Easter Eggs in Digital Games as a Form of Textual Transcendence (Case Study) » in *Acta Ludologica*, 2(2), 2019, pp. 48-57.

⁷ Ce sont des hommages ou des clins d'œil aux fans de la première heure comme par exemple les apparitions éclair de Stan Lee dans les films Marvel ou encore Peter Jackson, qui mange une pomme devant l'auberge du Poney Fringant, dans le premier long métrage du Seigneur des Anneaux

création. Ces objets, ou ces lignes de dialogues cachés, participent d'une continuité dans ma passion pour l'enquête et même si ce ne sont pas des symboles à part entière, le processus menant à leur découverte est synonyme d'un véritable jeu de piste, tant sur le récit des personnages que sur la mythologie de ces mondes fantasmés. L'apothéose de ce sentiment de découverte est d'ailleurs magnifiée par le support vidéo-ludique, étant donné que des « succès » ou « trophées », sont attribués lorsque le joueur en découvre. S'en suit une véritable chasse aux œufs – d'où le nom, plaçant les plus appliqués des aventuriers dans la catégorie des « hardcore gamer »⁸ récompensés par une simple phrase, ayant pourtant valeur de Saint Graal : jeu terminé à 100%.

Fort de ce constat, il n'est pas étonnant que le cinéma subisse le même processus de décorticage analytique : volonté de deviner le climax, avant que celui-ci ne survienne, d'étudier les discours sous-jacents, de reconnaître la « patte »⁹ d'un réalisateur, etc. De plus, la légitimité de ce média, reconnu pour son impact culturel, permet d'aboutir à un travail plus mobilisateur selon moi. En effet, s'il est intéressant de questionner les jeux vidéo ou la bande dessinée, le cinéma a cet avantage de couvrir la majorité des strates sociales. A contrario, la compréhension d'une peinture nécessite des connaissances – elles-mêmes issues d'une certaine expérience émotionnelle – que j'attribuerais à l'habitus qui, dans le cas présent, provient plutôt d'un ethos de classe moyenne/supérieure que populaire¹⁰. Ainsi, si les constats qui découleront de cette étude n'auront pas forcément vocation à être généralisables, ils auront au moins le mérite de parler au plus grand nombre, du moins je l'espère.

Ensuite, il est important de revenir sur le choix de la thématique. Si la question de l'interprétation figurative du cinéma est intéressante, sa composante pandémique prend tout son sens à l'aune de la situation épidémique que nous vivons à l'heure actuelle. En effet, la revue de la littérature qui suit nous permettra de mettre en exergue les propriétés situationnelles du cinéma en fonction des contextes socio-historiques : un film en dit généralement plus sur l'époque à laquelle il est paru que sur le récit lui-même. Pour cause, la réflexion m'ayant poussé à aborder ce thème, coïncide avec des hypothèses m'ayant traversé l'esprit – et qui perdurent d'ailleurs toujours – lors de mes travaux préalables et des nombreux visionnages n'ayant pourtant pas de vocations académiques, mais plutôt de divertissement. Ainsi, il m'est arrivé de me questionner sur la portée de certaines œuvres et de leur impact sur le monde social, tout en admettant que la possibilité sinieuse d'une surinterprétation reste possible. Ayant conscience de ces travers potentiels, il n'en reste pas moins que je suis convaincu que les films « sortent au bon moment »¹¹. De ce fait, nous pourrions entre autres, effectuer une analyse schumpétérienne du milieu du cinéma en exposant sa relative *maestria* quant à l'identification des opportunités et l'adaptation du discours, de la mise en scène, qui en découle. Pourtant, je suis persuadé par le fait que l'analyse d'un recueil plus fourni, basé sur une multitude d'œuvres, permet de dresser un tableau – sans mauvais jeux de mots – plus représentatif du langage et des symboles ayant cours dans la sphère

⁸ Par opposition aux « casuels » définis par leur frivolité et leur manque d'engagement.

⁹ Codes spécifiques permettant d'un seul coup d'œil de reconnaître le travail d'un auteur : le filtre « jaunâtre » des productions de Jean Pierre Jeunet en témoigne tout particulièrement.

¹⁰ Il est clair que même dans le cinéma, il existe des communautés d'initiés imperméables (e.g. le cinéma d'auteurs) mais j'ai l'intuition – peut-être fautive, que le cinéma est plus accessible : surtout à l'aune de sa composante de média de masse participant d'une « société du spectacle » fétichisant la marchandisation.

¹¹ *Fight Club* et *Matrix* sortent avant le « bug de l'an 2000 » et ces deux œuvres culte sont des critiques acerbes du libéralisme tout en démontrant une certaine peur de la technologie et de son impact vis-à-vis de l'espèce humaine. Le cheptel des travailleurs, les prolétaires, seront ainsi remplacés par des machines ou les deviendront ce qui correspond aux attentes formulées par nos aïeux quant à la réalité du 21^{ème} siècle : robots, voitures volantes, voyages spatiaux, etc. Ainsi en un sens, les réalisateurs, par leurs œuvres d'anticipation, sont les phares éclairant les prémices rampantes de demain.

cinématographique. C'est pourquoi je me suis décidé à interroger le cinéma de manière longitudinale et plus ou moins exhaustive.

1. Introduction

« Et je vis paraître un cheval de couleur pâle. Celui qui le montait se nommait la Mort, et l'Enfer le suivait. On leur donna pouvoir sur la quatrième partie de la terre, pour faire tuer par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes féroces de la terre. »¹²

La pandémie est l'un de ces symboles, qui nous rappelle à notre réalité profonde, celle d'êtres qui ont cru que le savoir, les garderait de leur condition humaine. Enracinée dans nos peurs les plus profondes, nous arrachant à notre confort illusoire, la maladie fait ressurgir la plus grande de nos faiblesses : la perte de contrôle. C'est ainsi que le monde a basculé, à la deuxième décennie de notre ère, gardant les uns confinés, envoyant les autres aux confins de l'horizon. Situation abrupte, emplie de tristesse et de conflits, érigeant des barrières manichéennes entre ceux qui croient et ceux qui ont renoncé à le faire, entre ceux qui pensent et ceux qui savent. Amer est le constat qui n'est pourtant pas inédit, tant nous avons dû composer avec cet effroyable ennemi, nous empêchant de vivre la matérialité, d'expérimenter le monde des idées, lorsqu'il nous arrache à nos semblables et à nos amitiés. Pourtant, c'est face à cet adversaire que naît l'altérité, condition préalable à la création, au renouveau, du désert glacé au calme printanier.

Cette dualité peut s'exprimer par bien des travers, mais c'est dans le cinéma qu'elle a trouvé l'intermédiaire, lui offrant l'écho le plus sonore. En effet, cet espace fantasmatique fournit l'opportunité d'exprimer les angoisses enfouies, de les transposer sur un support et donc de les combattre tout en les sublimant. Cristallisé par bien des genres cinématographiques, c'est sûrement le style postapocalyptique qui est le plus légitime pour traiter des états d'errance, de la violence ou de la peur de la mort. En effet, là où les films d'horreur classiques (e.g. les *slasher*), composent avec la thématique du meurtre comme d'un exutoire, issu de pulsions malsaines ou déviantes, l'épouvante provenant d'une dystopie apocalyptique est tout autre. Pour cause, l'assassinat est le moyen ultime de survie, il fait partie d'une réalité partagée, ce qui implique que chacun peut y recourir. Ce sujet, aussi violent soit-il, permet de s'immiscer dans une symbolique et une sémantique propre à un genre particulier, qui rencontre un succès certain, donnant peut-être des indices quant aux maux et aux inquiétudes de notre société.

C'est sur la base de ce constat que l'idée m'est venue d'aborder le sujet. La vocation du présent travail n'est pas pour autant d'émettre un diagnostic, quant à la détresse sociétale, mais plutôt d'identifier l'un des vecteurs permettant de la vulgariser et de s'en détacher. C'est ainsi que nous allons nous pencher sur le thème du cinéma postapocalyptique au travers des œuvres mettant en scène des situations pandémiques. L'intérêt de cette recherche réside dans l'analyse d'un corpus de sources, composé de vingt films sortis entre 2002 et 2019, nous permettant d'identifier les thématiques archétypales soulevées par ce genre cinématographique. Pour ce faire, nous allons revenir sur la théorie scientifique, propre au champ du cinéma, car comprendre un film suppose de saisir le média par lequel il est transmis. Ainsi, il est nécessaire d'aborder

¹² Apocalypse selon Saint Jean, 6.8

une pléthore de composantes, du processus cognitif, basé sur des archétypes¹³, permettant la compréhension des messages par le public, jusqu'à la formation des communautés traversant cet univers particulier. En outre, la littérature concernant le sujet est extrêmement vaste ce qui implique que tous les concepts ne seront pas forcément mobilisés. Cependant, un survol plus ou moins exhaustif du questionnement semble nécessaire. Par la suite, nous aborderons la question du genre postapocalyptique que nous étofferons au travers de théories attenantes à la pandémie (e.g. le virus, les infectés, etc.). De ces différents retours théoriques est née une question composite, soutenue par des axes de recherche, posant les fondements de la l'analyse autour de la représentation de la pandémie au cinéma : Comment est représentée la pandémie au cinéma entre les années 2002 et 2019 ? En outre, quelles sont les thématiques les plus récurrentes ayant cours au sein de ce style cinématographique durant cet intervalle ? Plus précisément, existe-il un thème canonique, archétypale, ayant une vocation superlative, partagé par l'ensemble ou une majorité des œuvres de ce corpus ? De ce fait, est ce que ce genre cinématographique propose une lecture homogène des comportements humains en situation de crise pandémique ou existe-il des fractures discursives ?

Afin de répondre à ce questionnement, il est indispensable de cadrer la recherche autour d'une méthodologie qui a été, dans un premier temps, questionnée d'un point de vue théorique. Dans un deuxième temps, le choix du corpus de source a été effectué. Si une trentaine de films, répartis sur tout autant d'années, le composait au départ, un examen rigoureux et pragmatique des différentes œuvres a passablement diminué ce nombre. Dans un troisième temps, la méthode d'analyse est présentée afin de comprendre par quels biais les œuvres ont été questionnées. Suite à cela, les résultats sont exposés au travers d'analyses préliminaires composées de catégories constitutives du genre qui ont été définies comme suit : la pandémie réaliste, zombie, fantasmée, stérilisante et enfin autodestructrice. Cette séparation des œuvres, en fonction du type de pandémie, a permis d'identifier des archétypes discursifs menant à une conclusion d'ordre général sur le cinéma pandémique et ses représentations au 21^{ème} siècle.

2. État de la littérature

2.1 Cinémas et cinéma : définition préalable et cognition

Parler de cinéma peut vouloir dire beaucoup de choses : cela peut s'apparenter aux métiers du cinéma, aux œuvres, aux techniques ou aux publics, ainsi qu'aux salles obscures. Cependant, pour le bien de cette étude, il est important de poser les fondements d'une définition permettant de ne pas revenir sur le terme à chaque fois qu'il en est question. Ainsi, tout comme Darré le suggère :

« (...) le monde sait de quoi l'on parle lorsqu'on dit « cinéma » sans autre précision, nous nous proposons de prendre pour objet ce à quoi l'on pense lorsqu'on dit « aimer le cinéma » et, surtout, lorsqu'on déclare « vouloir faire du cinéma ».¹⁴

De ce fait, il semblerait que le « cinéma » soit un amalgame des différents objets – telles que les pratiques - qui le composent, aboutissant à sa reconnaissance, en tant que concept culturellement partagé, par l'ensemble du corps social. En découle une multitude de manières d'aborder ce thème, notamment par le biais des analyses du

¹³ JACOBI J., *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, Princeton: Princeton University Press, 2020, 256 pp.

¹⁴ DARRE Y., « Esquisse d'une sociologie du cinéma » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, 2006, p. 125.

public¹⁵, des parties prenantes de la réalisation¹⁶ et des réseaux en découlant¹⁷ ou encore de la symbolique linguistique et esthétique¹⁸ ayant cours en son sein. Pour autant, le but de cette étude n'est pas de produire une recension exhaustive, des sciences du cinéma, mais plutôt de se focaliser sur une approche spécifique.

Pour ce faire, nous allons nous attarder, plus particulièrement, sur la question de la symbolique des œuvres, cristallisée par les significations émanant des codes propres au genre cinématographique. Ainsi, il convient d'émettre un constat préalable : il n'est pas possible de s'émanciper du point de vue du spectateur - ou du réalisateur d'ailleurs, lorsque l'on questionne l'herméneutique filmique. Tout d'abord, parce que le point de vue du chercheur est intrinsèquement lié à sa relation envers les objets qu'il observe : sa condition d'analyste de films fait de lui, un spectateur à part entière.

« (...) étant donné que la majorité des théories du cinéma impliquent un spectateur, et qu'elles ont d'ailleurs été développées par des théoriciens à partir de leur propre activité spectatorielle, il est impossible d'ignorer des théories et des données concernant la perception, la cognition (les processus inconscients, les pensées, les jugements, les évaluations, les interprétations, la mémoire, etc.), les émotions et la communication sociale »¹⁹

Ensuite, parce que les messages véhiculés sont sous-tendus par des références communes faisant fi de la perspective individuelle. En effet, la mise en scène d'une situation provient d'une transaction entre le script et l'univers mental du spectateur que ce dernier intègre par le biais « d'heuristiques ».

« (...) une stratégie qui ignore une partie de l'information, dans le but de prendre des décisions plus rapidement, plus économiquement et/ou plus précisément que des méthodes complexes. »²⁰

Par exemple, un script mettant en scène des ébats amoureux peut se résumer à un plan ne cadrant que les jambes nues de deux protagonistes dans un lit défait²¹. Ici, l'observateur n'a pas besoin que la scène lui soit montrée, dans son intégralité, pour qu'il en comprenne le sens. Dans un autre registre, les ellipses temporelles doivent être signifiées par des allusions, auquel cas un film tel que *Boyhood*²² durerait littéralement douze ans. Cette utilisation de codes cinématographiques particuliers est psychologiquement déterminée par les contraintes inhérentes à la réception puis à l'intégration des informations dans le processus cognitif. En effet, nous pourrions les considérer comme des raccourcis narratifs ayant des logiques complémentaires : dans le cas de l'émetteur du discours, il est nécessaire de conjuguer contraintes temporelles (e.g. calendrier, finances, etc.) et communicationnelles ce qui aboutit à l'utilisation de

¹⁵ ETHIS E., *Sociologie du cinéma et de ses publics-4e éd.*, France : Armand Colin, 2018, 216 pp. et VAN ZONEN, L. « Audience reactions to Hollywood politics » in *Media, Culture & Society*, 29(4), 2007, pp. 531-547.

¹⁶VILLENAVE, B. « Les Cinéastes hollywoodiens de la " Live Television Generation". L'expérience de la réalisation télévisée en direct et ses répercussions sur le style filmique des années 1960 », in *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris : L'Harmattan, Champs visuels, 2012, pp. 191-199.

¹⁷DELAPORTE, C., « Sociologie du cinéma et théorie des réseaux. Pour une analyse structurale des « Européens à Hollywood » in *Sociologie de l'Art*, 1(1-2), 2016, pp. 37-62.

¹⁸LÉVY D., *Situation esthétique du cinéma*, Paris : Doctoral dissertation, Université de Paris VIII, 1992, 251 pp.

¹⁹ COWEN P. S., « L'importance des processus cognitifs et de la recherche empirique en études cinématographiques » in *Cinémas*, 12(2), 2002, p. 45.

²⁰ GIGERENZER G. & GAISSMAIER W., « Heuristic decision making. » in *Annual review of psychology*, 62, 2011, p. 454.

²¹ PERRON B., « Faire le tour de la question » in *Cinémas*, 12(2), 2002, p. 145.

²² LINKLATER R. (dir.), *Boyhood*, États-Unis : Detour Filmproduction, 2014.

ces règles tacites résolvant *de facto* la problématique. Ainsi, pour qu'un récit puisse être faisable et compréhensible, il est nécessaire de recourir à des formulations, ou des mises en scène, induisant un renforcement cognitif des informations en traitement²³, tout en économisant du temps de réflexion.

De surcroît, l'usage d'heuristiques dans les « séquences de narration »²⁴ est primordial, pour que le récit soit intelligible. En effet, l'étude sémiologique, des techniques du récit, repose sur deux constantes universelles. En premier lieu, tout événement ordonné sous forme de série – ou suite de situations – est régi par des contraintes logiques et structurantes. Par exemple, la séquence simple « vol à main armée »²⁵ suit un enchaînement du type : méfait à commettre, malversation, méfait commis. Cette séquence peut devenir complexe, avec l'ajout d'un point de vue supplémentaire, l'arrivée d'un deuxième protagoniste par exemple, impliquant un panel astronomique de conséquences : changement de mode opératoire dans l'action, modification du contexte de l'action, etc. En deuxième lieu, il est nécessaire que ces séquences heuristiques reposent sur des conventions culturelles caractéristiques des lieux et des époques d'où elles proviennent. Ainsi, apparaît :

« (...) un cadre de référence pour l'étude comparée de ces comportements qui, toujours identiques dans leur structure fondamentale, se diversifient à l'infini, selon un jeu de combinaisons et d'options inépuisables, selon les cultures, les époques, les genres, les écoles, les styles personnels. »²⁶

De ce fait, le discours prend place dans un système simple et complexe à la fois, me rappelant certains jeux magnétiques pour enfants. Bien qu'uniquement composé de barres aimantées et de sphères de nickel, les possibilités de construction dépassent l'entendement. Pourtant, je suis convaincu que l'assemblage des pièces – en structures – varie en fonction des lieux²⁷, où l'on se trouve lors de l'exercice, et que les créations en résultant sont donc tendanciellement divergentes²⁸ : des chalets en montagne et des bateaux en bord de mer.

La métaphore est aussi vraie pour le cinéma, étant donné que les images possèdent des codes « génétiques et génériques »²⁹ (i.e. signifiant et signifié en linguistique), qui constituent leur réalité discursive. Ce qui se rapporte aux gènes, correspond à la lecture au premier degré : un tronc coiffé de feuilles est un arbre. Mais l'information générique de cet objet, contenue et véhiculée, peut avoir diverses significations au deuxième degré : un arbre représente le savoir ou la généalogie. Comme nous l'avons vu précédemment, cette interprétation dépend du contexte – historique, géographique – mais aussi de l'interprète, inscrit dans un univers social distinctif. Or, la lecture « au-devant »³⁰ du donné, précédemment comprise comme génétique, sera quasiment toujours la même, étant donné que les informations sont compilées de manière mimétique : un sapin ne ressemble pas à un baobab, mais un sujet n'ayant jamais vu l'un ou l'autre émet un lien de causalité instantané entre les deux choses : ce sont des arbres. De ce fait, la réelle dissemblance réside dans la compréhension « au-delà » du donné, que sont les sous-entendus, les critiques, la caricature, la propagande, etc. En outre, nous pouvons postuler

²³ Ce cheminement est comparable aux biais cognitifs de confirmation.

²⁴ BREMOND C., « La logique des possibles narratifs » in *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8, 1966, pp. 60-76.

²⁵ Ibid., pp. 61.

²⁶ Ibid., pp. 76.

²⁷ Je parle du lieu mais cela pourrait être vrai pour d'autres caractéristiques socio-démographiques.

²⁸ Mais peut être que je m'avance.

²⁹ JULLIER L., « Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique » in *Cinémas*, 17(2-3), 2007, p. 112.

³⁰ PERRON B., « Faire le tour de la question » in *Cinémas*, 12(2), 2002, pp. 135-147.

le fait que l'interprétation découle des connaissances subjectives pouvant être innées - quasiment biologiques car cognitives - tout autant que socialement acquises. En d'autres termes, les agents font référence à des thématiques communes tout en mobilisant des symboles différents pour les énoncer (i.e. des archétypes). En définitive, les interactions sociales semblent jouer un rôle primordial, qu'il s'agit de questionner.

2.2 Communautés communautaires : les profanes et les initiés

Comme nous l'avons sous-entendu précédemment, la compréhension de ce qui est « au-delà » n'est pas limitée au prisme individuel et peut éclore d'assemblages interprétatifs communautaires. Ces collectifs peuvent donc attribuer un sens aux œuvres en fonction de leur situation ce qui aboutit à un changement d'état de l'objet initial.

« L'œuvre passerait par plusieurs états, ou situations, ou même assumerait plusieurs situations en même temps ; en particulier, elle ne naîtrait pas « œuvre » mais le deviendrait au cours d'une sorte d'épreuve initiatique. »³¹

Ainsi, les publics peuvent s'emparer d'une œuvre et remodeler, s'attribuer ou dénaturer (e.g. par le biais de détournements idéologiques ou politiques) les propos initiaux - tout en partant du principe, que lesdits propos aient eu une teneur discursive assumée. De ce fait, certaines œuvres ont vocation à devenir des « cultes médiatiques »³², distinctives de par les mouvements identitaires et mobilisateurs qui en découlent : la querelle entre les fans de *Marvel* et de *DC Comics*, les « cosplays » de *la Reine des Neiges*, les théories de fans sur *Harry Potter* ou *Matrix*, etc. De même, l'impact de *Star Wars* sur la culture populaire est indubitable, tant les produits dérivés sont légion et submergent le marché. Cela nous permet de rappeler qu'avant d'être un projet artistique, un film est avant tout un bien de consommation.

La nature mercantile des œuvres cinématographiques mérite donc d'être située, vis à vis de son appropriation par le public. En effet, si pour certains le cinéma est un divertissement occasionnel, pour d'autres il remplit la fonction de stimulant intellectuel et culturel. Ainsi, il est nécessaire de séparer la consommation de groupe, que nous avons défini ci-dessus, avec celle des initiés, qui ne se satisfont pas des œuvres accessibles ou répandues. Ce processus, que nous pourrions attribuer à de la distinction sociale, peut être exemplifié par le *Festival de Cannes* où une certaine gentrification du public semble opérer. Pourtant, ce constat ne saurait se résumer à une différence de classe – bien que celle-ci soit effective – mais aussi à la « carrière » des spectateurs au sens *beckerien*³³ du terme. En effet, lorsque le néophyte souhaite pénétrer le monde du cinéma, en profondeur, seul un visionnage assidu et des recherches personnelles exigeantes lui permettent d'identifier les œuvres les plus susceptibles de correspondre à ses attentes. Durant ce cheminement, il acquiert des compétences, de la connaissance, le rendant légitime dans le champ des initiés : critiques, clubs de cinéma, forums spécialisés, etc. Ainsi, son intérêt pour la chose cinématographique évolue, en parallèle de son intégration à la communauté des adeptes, processus s'inscrivant dans la continuité étant donné que ces schèmes d'affiliations sont en évolution perpétuelle : le novice devenant initié transmet son savoir-faire aux nouveaux aspirants exégètes. De l'interaction naît l'intérêt.

Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi de l'intérêt et de la recevabilité du cinéma. En

³¹ PEQUIGNOT, B. in ESQUENAZI J. P., *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, Coll. « U », 2007, pp. 227 in *Sociologie de l'Art*, 3(3), pp. 114.

³² LE GUERN P., *Les cultes médiatiques : Culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 13.

³³ BECKER H., *Outsiders. Étude de la sociologie de la déviance*, Paris : A.M.-Métayer, 1985, 247 pp.

effet, certaines traditions sociologiques françaises attribuaient cette affection, pour le septième art, à une culture de l'esthétique fondamentalement disparate. Pour cause, les goûts ne sont pas répartis de manière homogène, ce qui implique une catégorisation qui, comme nous l'avons vu, provient à certains égards de l'intronisation mais qui émane aussi de la légitimité du champ, d'un point de vue artistique³⁴. Ainsi, la consommation de contenu cinématographique ne remplit pas les mêmes prérogatives, lorsqu'il s'agit d'activité passive ou active. En d'autres termes, l'oisiveté induite par le divertissement n'a pas la même valeur que l'analyse assidue de la symbolique d'une œuvre : il y a ceux qui subissent le cinéma et ceux qui participent à sa sublimation.

Cette distinction provient d'une appréhension différente de ce qu'*est* le cinéma, dans le sens où, l'observation de l'objet, n'est pas similaire et procède d'une expérience esthétique au sens adornien du terme. En effet, les œuvres possèdent un « contenu de vérité » qui n'est accessible qu'au terme d'une enquête : celui-ci ne s'offre pas de lui-même au spectateur. Cette obsession pour la découverte, de ce qui est dissimulé, relève de la démarche interprétative, de l'ordre de l'exégèse, aboutissant *in fine* à une clarification du sens profond de l'œuvre :

« Le contenu de vérité est la résolution objective de l'énigme de toute œuvre particulière. En exigeant la solution, l'énigme renvoie au contenu de vérité. Celui-ci ne peut être obtenu que par la réflexion philosophique. Ce dernier point, et aucun autre, justifie l'esthétique. »³⁵

Ainsi, la démarche de l'exégète correspond à un processus de dévoilement de l'œuvre en deux étapes. Tout d'abord, en assimilant le contenu allant de soi, ce qui se profile au-devant, par le biais d'une critique interne, qui appelle aux considérations sensorielles immédiates : ce qui est vu et entendu. Ensuite, il exécute une critique externe de l'œuvre, en contexte, qui correspond à l'intégration de l'objet à une constellation de références culturelles - socio-historiques – entrant en résonance avec ses connaissances préalables, sa « culture générale ». Cette intellectualisation de l'expérience esthétique de l'œuvre rappelle, entre autres choses, le « schème de l'enquête » développé par Dewey :

« L'enquête est la transformation contrôlée ou dirigée d'une situation indéterminée en une situation qui est si déterminée en ses distinctions et relations constitutives qu'elle convertit les éléments de la situation originelle en un tout unifié et cohérent »³⁶

En définitive, ce qui sépare le profane de l'initié découle de la volonté, ou non, de constituer un « tout unifié et cohérent » face à l'expérience esthétique, provoquée par une œuvre. Pour autant, ce constat n'a pas vocation à opérer de jugement de valeur, classant l'adepte en dessus du novice : l'inculture inhérente à un domaine n'exclut pas la connaissance des autres. Ainsi, distinguer ces catégories de manière définitive n'est pas opérant en toute situation. Dans le cas du cinéma, comme dans le reste du champ artistique, il existe des points de convergence que chacune des parties peut légitimement s'approprier.

En effet, il est possible de considérer les spectateurs de cinéma comme une identité collective, ayant recours à des schèmes de compréhension similaire, quant à l'assimilation d'un récit. Ainsi, cette communauté est exposée à des « motif récurrents »³⁷ - sortes de balises culturelles déterminantes et déterminées - ayant pour

³⁴ LEVERATTO J. M. & MONTEBELLO F., *Sociologie du cinéma et sociologie des "pratiques culturelles"*, in LE QUÉAU p., *20 ans de sociologie de l'art: bilan et perspectives*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp.115-128.

³⁵ ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995 [1970], pp. 183.

³⁶ DEWEY J., « Le schème de l'enquête », in *Logique. La théorie de l'enquête*, prés. et trad. de G. Deledalle, Paris : PUF, 1967 [1938], p. 169.

³⁷ GEUENS G., « Les médiamorphoses du (néo)libéralisme. Propagande, idéologie

effet, de structurer le récit en s'inspirant des références passées, tout en les réactualisant. Pour ainsi dire, cette mythologie particulière est construite sur des référents archétypaux, constituant un « horizon d'attente »³⁸ partagé et constitutif du champ cinématographique. De ce fait, il semble exister un socle interprétatif commun qui doit être respecté pour qu'une œuvre soit considérée comme telle : les « motifs récurrents » constituent l'identité partagée d'un genre, il est nécessaire de s'en inspirer dans le processus de production pour que sa restitution sur un média, puisse être accueillie et comprise par les consommateurs³⁹.

De prime abord, nous pourrions donc postuler que la création d'une œuvre, quelle qu'elle soit, dépend d'une relation paritaire entre le concepteur et son public – égalité entre l'offre et la demande - mais ce serait apporter peu de crédit à la réalité sociale, qui est évidemment bien plus élaborée que cela. En effet, la production d'un bien culturel - et plus particulièrement d'un film - répond à des impératifs que Esquenazi⁴⁰ définit comme des « directives », qui ont pour vocation de cadrer un champ social⁴¹, par le biais de règles implicites et explicites (e.g. le format et le genre du film). Ainsi, l'appropriation de ces usages, au sein des institutions cinématographiques, contribue à créer les « milieux du cinéma »⁴², que nous pourrions définir, comme l'ensemble des acteurs en interdépendance évoluant dans ce champ. De ce fait, produire un long métrage implique de suivre une structure canonique⁴³ - identifiée par tous comme un *genre* à part entière⁴⁴ - qui est, en plus de devoir correspondre aux impératifs artistiques et esthétiques, soumis à des exigences telles que : le temps de production, le financement, le casting, etc. De surcroît, il existe, en parallèle, une structure classique du récit - aussi appelé schéma narratif - attentant aux péripéties aristotéliennes (i.e. situation initiale, élément perturbateur, élément de résolution), qui sous-tend la majorité, si ce n'est l'entièreté, des œuvres cinématographiques. Pour autant, le cinéma n'est pas exempt de contradictions et sa réactualisation perpétuelle le conduit :

« (...) inévitablement dans un monde en profonde transformation ; dans des mouvements de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation » ; dans un monde où les repères traditionnels se précarisent, dans lequel les identités sont multiples ; dans lequel les appartenances sont diverses, s'entrecroisent et s'échelonnent du local au global. Dans ce monde que l'on a tendance à considérer comme un village global et comme un marché global, on assiste sans doute à une homogénéisation suite à l'adoption d'un ensemble de styles et de modes de travail, de loisir et de vie mais, dans le même temps, on assiste à de nouveaux mouvements d'assertion culturelle, à la résurgence d'espaces identitaires. Certains ont pu dire que la société contemporaine redevient tribale, fondée sur des valeurs, des idéaux, des régions et des lieux. Les "localismes" resurgissent en réaction à l'impérialisme global. Même s'il conduit à des

dominante, pensée unique » in *Quaderni*, 72, 2010, pp. 47-48.

³⁸ Comme l'a défini François Jost, cet horizon comporte de fortes caractéristiques identitaires. Ainsi, lorsque l'on consomme du contenu comique, nous nous attendons à rire. En découle une sorte d'accord tacite entre le pourvoyeur et le receveur menant soit à une communion (si le contrat est respecté et que la personne rit) soit à de la désapprobation, un rejet : JOST F., « Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication », in *Semen*, 23, 2007, pp. 97-115.

³⁹ Les goûts et les attentes du public ne doivent pas être déçues tout en étant attentif à la saturation. Implique une réactualisation : LAGNY M. & SORLIN P., « Introduction à une sociologie du cinéma » in *Questions de communication*, 28, 2015, pp. 375-376.

⁴⁰ ESQUENAZI J.-P., « Éléments de sociologie du film » in *Cinémas*, 17(2-3), 2007, p. 124.

⁴¹ BOURDIEU P., « Effet de champ et effet de corps » in *Actes de la recherche en sciences sociales, Stratégies de reproduction*, 59, 1985, p. 73.

⁴² ESQUENAZI J. P., 2007, p.125.

⁴³ MATHER P. D., « Science-fiction et cognition » in *Cinémas*, 12(2), 2002, pp. 75-88.

⁴⁴ Comme l'est le « thriller » ou la « comédie ».

hybridations et des métissages, il engendre aussi des résistances... Dans cette perspective, le cinéma contemporain apparaît comme un "patchwork" composé d'un ensemble d'éléments disparates »⁴⁵

Des éléments disparates sans doute, pourtant il existe des points d'accroche mobilisateurs qui, comme nous l'avons vu, créent des horizons d'attente partagés. La cristallisation de cette réalité peut se former par le biais de ce qui est communément appelé « genres cinématographiques » : le thriller, la comédie, etc. Il convient donc de s'appropriier plus assidument ce concept, en le décortiquant et en poussant d'avantage la compréhension, afin de l'intégrer à un contexte sans lequel il n'existerait pas. De ce fait, nous allons nous pencher sur le genre postapocalyptique pour des raisons objectives : la majorité des productions en lien avec une pandémie sont issues de cette catégorie.

2.3 Ipso facto l'apocalypse : introspection cinématographique

Lorsque l'on parle d'apocalypse, le premier tableau s'offrant à l'imaginaire du profane est celui de la fin du monde, des flammes et de l'extinction de l'humanité. Pour cause, la connotation de ce terme provient du chapitre éponyme de la Bible, ayant été prophétisé par Saint Jean, et renseignant le croyant sur l'aboutissement du royaume terrestre, déclenché par le retour du fils de Dieu. Pourtant, cette formule possède un sens étymologique différent. En effet, le mot grec *apokálupsis* (ἀποκάλυψις)⁴⁶ se réfère à l'accession d'un mortel à la parole divine lors de laquelle il reçoit une *révélation*⁴⁷. Ainsi, le dévoilement du sort de la race humaine est accompagné d'une image de mauvais augure⁴⁸, même si la définition ne fait jamais référence à une catastrophe.

Cette confusion est couramment admise et il n'est pas étonnant de remarquer que certaines strates de l'univers culturel, notamment le cinéma, aient été subrepticement contaminés par ce biais linguistique. L'une des démonstrations possibles de ce constat est représentée par un genre particulier d'anticipation survenant après une catastrophe globale : le postapocalyptique⁴⁹. Ce dernier prend place dans un univers où le chaos règne suite à l'effondrement de la société et des institutions régaliennes⁵⁰. En son sein, l'espace diégétique permet de mettre en exergue des comportements extrêmes, animés par la survie : alimentation, violence, reproduction et tribalisme. C'est ainsi que des scènes d'une rare violence - affranchies des barrières morales d'une société saine et entière - sont admises, étant donné que dans un monde où la justice est devenue subjective, les juges sont jurés et bourreaux.

Le genre postapocalyptique est donc caractérisé par une violence débridée et manifeste conférant à son identité des points de divergences avec la science-fiction classique, elle-même plutôt animée par le progrès technologique et l'expansion spatiale. Cette différence est communément attribuée au pessimisme inhérent aux conflits et aux peurs

⁴⁵ DELCOURT J., « Alfonsi Laurence, Le cinéma du futur. Les enjeux des nouvelles technologies de l'image » in *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 39(2), 2008, pp. 86.

⁴⁶ Le Robert, *Apocalypse*, 2021 [en ligne]

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/apocalypse> (consulté le 09.12.2021).

⁴⁷ AMSLER F. & NORELLI E., « Qu'est-ce qu'une apocalypse », in *Religions et histoire*, 34, 2010, p. 20.

⁴⁸ Dans les derniers chapitres de l'Apocalypse les fidèles sont sauvés, le sort funeste est réservé aux blasphémateurs et aux impies. Ainsi, au sein de l'eschatologie chrétienne, l'apocalypse marque la victoire de Dieu sur le mal et l'accession des fidèles au « Royaume des Cieux »

⁴⁹ Qui n'arrive pas après une révélation mais après une catastrophe d'où la confusion de sens. Cependant, ce constat sera discuté en aval pour son intérêt : la catastrophe peut être révélatrice.

⁵⁰ MOYA A. & LÓPEZ G., « Looking Back: Versions of the Post-Apocalypse in Contemporary North-American Cinema » in *Film Criticism*, 2017, 41(1), 182 pp.

prenant place au XX^{ème} siècle - selon différents auteurs tels que Heffernan⁵¹, Chassay⁵² et Vidal⁵³. En effet, les guerres mondiales et post-coloniales, ainsi que la guerre froide, ont contribué à faire naître un climat de terreur latent, sous-tendu par les menaces nucléaires, bactériologiques et chimiques. Les récits postapocalyptiques se situent ainsi dans des terres désolées généralement représentés et identifiables par deux schèmes majeurs. Dans le premier cas, la dévastation provient d'un hiver atomique ne laissant place qu'aux vestiges d'anciennes métropoles recouvertes de sable, de mousse, de terre ou de neige parsemée de fumerolles nauséabondes⁵⁴. Dans le second, ce sont plutôt les ruines d'un monde abandonné par sa population – à la nature - où les affres du temps font leurs offices sans qu'une quelconque guerre n'ait eu besoin de se charger des infrastructures⁵⁵ et de ses habitants. Même s'ils sont différents - quoique à quelques égards ressemblants - ces deux travers mènent inexorablement au même constat : la civilisation n'est plus, la nature reprend ses droits sur la surface de la Terre⁵⁶ et l'on assiste à la fin de notre monde.

Inspirés de ce contexte belliqueux, les *milieux du cinéma* ont particulièrement été influencés par les institutions régaliennes, à cause du potentiel mobilisateur du cinéma en temps de crise⁵⁷. En d'autres termes et pour aller plus loin, le cinéma « grand public »⁵⁸ est utilisé, - ou peut l'être, comme vecteur propagandiste, ce qui impacte indubitablement les œuvres elles-mêmes.: orientation du scénario, financement par le complexe militaro industriel, etc⁵⁹. Ainsi, des films d'actions tels que *Green Berets* (1968), *Rambo* (1972) et *Top Gun* (1986) véhiculent des messages à haute teneur patriotiques basés sur des valeurs morales aussi appelée « constantes idéologiques »⁶⁰ : le don de soi, la bravoure, etc. En parallèle, des films catastrophes comme *Independance Day* (1996), *Armageddon* (1998) ou encore *Deep Impact* (1998) abordent des problématiques telles que les invasions extraterrestres ou la menace de collision d'astéroïdes avec notre planète. Dans les deux cas de figures, la sensibilisation du public à des menaces potentielles, par le biais de scénarios cataclysmiques et sous-tendus par un discours doctrinal, permet de mener un combat politico-économique ayant pour objectif de recruter (e.g. enrôlement militaire) et de lever des fonds - pour la technologie satellitaire par exemple⁶¹. En effet, les récits dramatiques ont une forte « valence

⁵¹ HEFFERMAN T., « The Post-Apocalyptic Imaginary : Science, Fiction, and the Death Drive » in *English Studies in Africa*, 58(2), 2015, pp. 66-79.

⁵² CHASSAY J.-F., « Les petites apocalypses de John Cassavetes » in *Cinémas*, 13(3), 2003, pp. 79-94.

⁵³ VIDAL J. P. « Moi seule en être cause... » in *Protée*, 27(3), 2000, pp. 45-56.

⁵⁴ L'environnement des jeux vidéo *Fallout* (1997) mais aussi *Mad Max* (1979) ou encore *La Route* (2009) en sont de très bons exemples.

⁵⁵ Je prends pour exemple le film *Je Suis Une Légende* (2007), le jeu vidéo *The Last Of Us* (2013) ou la série *The Walking Dead* (2010)

⁵⁶ D'une part, la figure de la nature, personnifiée par les plantes par exemple, qui grâce à son lichen reprend le dessus sur les immeubles que la vanité des hommes a cru inébranlables. D'autre part, la question de « la nature humaine » foncièrement mauvaise et belliqueuse.

⁵⁷ PITHON, R., « Cinéma et histoire: Bilan historiographique in Vingtième Siècle » in *Revue D'histoire*, 46, 1995, pp. 5-13.

⁵⁸ ESCANDE-GAUQUIE P., « Cinéma d'auteur ou cinéma grand public: Une contradiction française? » in *Les Cultural studies dans les mondes francophones*, 2010, p. 263.

⁵⁹ Ces constats proviennent principalement du cinéma hollywoodien étant donné que celui-ci est le plus influent et que ma position d'occidental rend sa compréhension facilitée. Ainsi, je ne m'avance pas sur le cas indien ou chinois par exemple.

⁶⁰ PITHON R., « Le film comme document historique et sociologique. Quelques réflexions méthodologiques et critiques » in *Revue européenne des sciences sociales*, 11(30), 1973, pp. 123-143.

⁶¹ VALENTIN J. M., *Hollywood, le Pentagone et Washington : Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris : Autrement, Frontières, 2010, 207 pp.

émotionnelle » sur le public (i.e. la psychologie des foules)⁶² : il est affecté de manière plus intense et durable que si le récit était neutre ou positif⁶³. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que les productions hollywoodiennes les plus ouvertement politiques, et donc dramatiques, renferment un discours à haute teneur patriotique. Pourtant, celles-ci ne sont pas exemptes d'ambivalences, tant le discours permet de contenter une majorité de spectateurs :

« (...) un discours populiste sert au dénigrement des élites politiques, mais, sous le couvert critique, apparaît un discours plus traditionaliste (...) La catastrophe sert alors à réaffirmer la position des figures d'autorité. Quand ce n'est pas le président lui-même qui sauve la nation, ce sont les élites politiques qui trouvent des solutions, relayées par une presse disposée à abandonner sa liberté pour soutenir les décisions prises. Marquant une suprématie américaine sur les autres nations quant aux prises de décision et à la gestion des problèmes, ces films servent aussi à réaffirmer le pouvoir du mâle et à refonder des noyaux familiaux⁶⁴.

Pour ainsi dire, le cinéma, en tant qu'œuvre destinée à un public, véhicule des contenus symboliques dépassant le contenu visible au premier degré – « au-delà » de ce qui est montré. En d'autres termes, un film n'est pas réductible à la somme de ses parties - entendues comme une addition des unités discursives et sémantiques présente dans la diégèse – mais renferme plutôt un « contenu de vérité »⁶⁵ se situant à la croisée des chemins : art, culture, économie, politique, etc. Ainsi, nous pouvons le considérer comme :

« (...) un reflet de « la mentalité d'une nation », parce que ses créateurs en font partie et parce que le public, en faisant le succès des films, montre qu'il s'est reconnu dans leur contenu explicite ou implicite. »⁶⁶

Ainsi, le cinéma peut être considéré comme le « miroir » de la société qui l'a vu naître : il est le reflet de ses us et coutumes, de ses idéologies ainsi que de ses contradictions, de ses craintes et de ses aspirations profondes. Comme nous l'avons vu auparavant, cela peut provenir du contexte socio-historique, ruisselant sur les institutions et induisant un comportement chez les parties prenantes individuelles mais l'inverse est tout aussi possible. En conséquence, les impulsions découlent autant des réalisateurs que du public et de ses attentes mais le but de cet exposé n'est pas de débattre de l'origine du discours endogène ou exogène – tant celui-ci est inextricable des variables susmentionnées – surtout si l'on reconnaît qu'il est ardu d'isoler l'étincelle ayant fait partir la flamme. Par conséquent, il est plutôt question d'identifier les structures et les biais, les jeux d'influences et les archétypes au centre des interactions cinématographiques pour pouvoir s'orienter et conscientiser les forces en présence.

A l'aune de ce constat, il est maintenant possible de s'émanciper du poids des superstructures des milieux du cinéma en les occultant partiellement. Il n'est pas question de les oublier mais de recadrer le questionnement sur une catégorie précise afin d'en extirper le substantifique suc. C'est pourquoi nous laissons de côté la macro-

⁶² RUBIO, V., « Psychologie des foules, de Gustave le Bon. Un savoir d'arrière-plan » in *Sociétés*, 2008, 2, pp. 79-89.

⁶³ COWEN P. S., « L'importance des processus cognitifs et de la recherche empirique en études cinématographiques » in *Cinémas*, 12(2), 2002, pp. 39-59.

⁶⁴ A propos de Laurent Guido. JACQUES P.-E., « Compte rendu de [HAVER, Gianni (dir.), *La Suisse, les Alliés et le cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2001, 141 p. / HAVER, Gianni et Patrick J. GYGER (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, Lausanne, Antipodes, 2002, 213 p.] » in *Cinémas*, 13(3), p. 200.

⁶⁵ ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995 [1970], pp. 170-193.

⁶⁶ DARRE Y., « Esquisse d'une sociologie du cinéma » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161, 2006, p. 132.

cinématographie pour nous concentrer sur l'une des thématiques postapocalyptiques contemporaine les plus représentative : la pandémie.

2.4 Pandémonium : la pandémie au cinéma

Une pandémie, par définition, est une épidémie couvrant une large zone géographique et infectant une part non négligeable de la population mondiale. Celle-ci découle généralement de grands bouleversements socio-économiques ou environnementaux et impacte, tout particulièrement, les populations les plus modestes. Ce constat était surtout vrai durant les périodes où la peste ravageait le continent européen. Pour cause, à cette époque, la maladie était souvent synonyme de disette, de guerres et de conquêtes. En ces temps laborieux, l'une des problématiques récurrentes concernait l'ordre social, étant donné que la responsabilité du désastre était attribuée tantôt aux nécessiteux, pour leur manque de savoir-vivre ou d'hygiène, tantôt aux élites bien pourvues qui conspiraient contre le peuple. Si ce discours semble aujourd'hui d'actualité, il était tout autant relayé en France, au XVI^{ème} siècle : on parlait alors de « peste du pauvre »⁶⁷ car les plus démunis étaient ses premières victimes. Cette situation critique tend donc à exacerber les problématiques sociales, tout en faisant converger le discrédit sur un coupable désigné. Ainsi, les dissensions en temps de crise pandémique ne sont pas uniquement contemporaines, elles traversent les âges et se répètent inlassablement.

Concernant le cinéma, cette thématique a très tôt - dès 1902 - été intégrée aux productions dans un but hygiéniste manifeste : concernant notamment les questions de lutte contre l'alcoolisme, la syphilis, le choléra et la tuberculose⁶⁸. Pour autant, la trajectoire de la pandémie dans les salles obscures n'est pas exempte d'embûches, étant donné que sa figure de proue, le médecin, s'est heurté à un problème de taille. En effet :

« La représentation héroïque des médecins trouvera ses limites dans les années 1980. La légende dorée des hommes en blanc, à l'instar de ses modèles, buttera alors sur le sida. L'échec de la médecine face à une maladie d'amour mortelle portera un coup dur à sa carrière cinématographique. »⁶⁹

Pour cause, à la fin du siècle dernier, peu de réalisateurs osent s'aventurer sur le terrain de cette tragique maladie, porteuse de luttes politiques et identitaires dans le débat public. C'est ainsi que les productions ont pris deux directions opposées : les films « dossiers », autobiographiques, portant en eux des revendications militantes et les autres, n'abordant pas le sujet pour éviter les conflits d'intérêts.

Si ce bref retour sur la question pandémique comporte son lot d'informations, il en est une que nous n'avons pas abordé : la question du genre pandémique en tant que tel. En effet, si le sujet est abordé depuis près d'un siècle, le style pandémique postapocalyptique en soi ne l'est pas pour autant. Il s'agit donc de le questionner. Avant toute chose, nous devons nous poser la question suivante : est-ce que la pandémie est un genre cinématographique à part entière ? Bien que la question soit dichotomique, la réponse mérite certains éclaircissements. En effet, la pandémie peut être utilisée comme base narrative, la trame de fond, comme dans *L'Armée Des Douze Singes*, ou alors comme sujet principal tel que dans *Contagion*. Ainsi, les enjeux sont différents en fonction de l'importance du virus dans la diégèse. Au sein de *Contagion*, la maladie possède le rôle principal, elle est l'épicentre narratif : on ne la voit pas mais ses effets sont visibles et l'ensemble du récit s'appuie sur celle-ci. En effet, les personnages en parlent, s'en prémunissent, en meurent, etc. Dans *L'Armée Des Douze Singes* a contrario,

⁶⁷ BAEHREL R., « Epidémie et terreur: histoire et sociologie. » in *Annales historiques de la Révolution française*. Société des Etudes Robespierristes, 1951. p. 119.

⁶⁸ ULMANN, J.-M., « Le spectacle des épidémies » in *Les Tribunes de la santé*, 11(2), 2006, pp. 47-54.

⁶⁹ Ibid., p.52.

la pandémie a décimé la population mais n'occupe qu'une place secondaire, les enjeux ne sont pas d'ordre sanitaires mais concernent plutôt le mal du voyage – dans le temps, l'inadaptabilité d'un homme dans une époque qu'il ne comprend pas : un étranger qui ne possède pas les codes culturels et moraux, qui se doit d'évoluer dans une société à laquelle il n'est pas adapté. De ce fait, les considérations pandémiques confèrent une légitimité à la dystopie : un monde post apocalyptique n'advient pas de lui-même et l'élément déclencheur, est identifiable par le biais d'une de nos peurs primales, la maladie.

Pour autant, le « genre pandémie » ne se hisse pas dans le classement des catégories les plus reconnues telles que le « thriller » ou la « comédie ». Pour cause, je considère que celui-ci est plutôt un sous genre, généralement imputable aux récits post apocalyptiques. Ainsi, la maladie a remplacé l'hiver nucléaire, que l'URSS faisait planer sur l'occident : son potentiel mobilisateur est au moins autant puissant que celui de l'ennemi commun communiste pour la simple et bonne raison que les sociétés occidentales, autant développées soient-elles, ne peuvent se prémunir indéfiniment de la maladie⁷⁰. De plus, la figure de l'antagoniste n'étant plus, une nouvelle forme d'altérité voit le jour : l'unification se fait autour d'un ennemi commun. Inatteignable, indicible, amoral, le virus a cet avantage de compiler toutes les caractéristiques de l'ennemi sans pourtant qu'il puisse être nommé figurativement. Sa présence est latente, son arrivée sournoise, ses conséquences désastreuses. De ce fait, la chute du mur induit un changement paradigmatique dans l'univers du cinéma post apocalyptique : la menace n'est plus la même et les sources de tragédies deviennent plus variées. En effet, à la prégnance du nucléaire succèdent les catastrophes écologiques, telles que les bouleversements climatiques (e.g. raz de marée, glaciation, éruption solaire) mais aussi industrielles (e.g. la pollution des sols, de l'air et des eaux) ou encore technologiques (e.g. rébellion des machines envers leurs créateurs) ainsi que biologiques (e.g. pandémie d'ordre naturelle ou humaine).

2.5 Biohazard : des infectés par milliers

Comme nous l'avons vu, la pandémie suit une trajectoire et celle-ci varie en fonction du contexte historique et politique. Pourtant, la pandémie au cinéma n'est pas homogène et il est nécessaire, pour approfondir la définition de ce genre, de s'intéresser aux différents types de contagions possibles. En effet, la propagation d'un virus peut se produire par de multiples biais mais il faut déjà savoir ce que l'on entend par virus, ainsi que tous les termes issus de son champ lexical. Pour cause, le cinéma permet, au même titre que la littérature, de s'émanciper des lois régissant la réalité. De ce fait, un virus ne possède pas forcément la même définition, les mêmes propriétés, ainsi que les mêmes effets que ceux que nous pourrions attraper, lors d'un hiver rigoureux. Par conséquent, les virus peuvent induire des transformations psychologiques, comme dans les cas des zombies qui restent humains mais de manière altérée⁷¹ et physiques, comme dans le cas des loups garous ou des vampires. D'ailleurs, les figures « lycanthropiques » et leur pendant « chiroptérique » proviennent de croyances vétustes, basées sur une incompréhension des handicaps, lorsque la médecine n'en était qu'à ses balbutiements. Ainsi, des maladies telles que l'*Hypertrichose* (i.e. une pilosité surabondante) ou le *Xeroderma Pigmentosum* (i.e. une photosensibilité quasiment incapacitante) étaient considérées comme des punitions divines, ou des pactes diaboliques, aboutissant à une mutation de l'enveloppe charnelle⁷². De cette incompréhension de l'autre, et du mal le rongant, apparaissent des superstitions qui par la suite ont pris racine dans « l'inconscient collectif », leur conférant une légitimité fictionnelle – du moins en

⁷⁰ Tout comme elles ne pouvaient savoir si la course à l'armement serait suffisante.

⁷¹ Cela est prégnant dans le cas des zombies « enrégés » mais une section à part entière sera dédiée à ce type de zombie.

⁷² POZZUOLI A., *Les Morsures du loup-garou*, Paris : Les Belles Lettres, 2004, 256 pp.

occident concernant ces deux « monstres ».

Toutes ces considérations nous mènent à jeter un regard neuf sur la représentation des pandémies au cinéma : celles-ci peuvent être rigoureuses, concomitantes avec de réels événements⁷³, autant que fantastiques. De plus, il semble intéressant d'interroger la létalité de l'agent pathogène. En effet, l'une des caractéristiques récurrentes est la décimation de la population et dans ce sens, les parasites de *Dreamcatcher* peuvent être considérés comme des virus. La contamination de l'espèce humaine par un germe inédit - entraînant des conséquences dramatiques - peut être considérée comme le premier point de d'ancrage utilisé pour restreindre la réflexion à l'origine du découpage du corpus de sources.

Si la contamination nous intéresse particulièrement, la question de son réceptacle, l'individu, l'est tout autant, car sans vecteur la pandémie prend fin. Ainsi, il existe deux types principaux d'infectés : les zombies et les humains. Le premier type de malade est comparable à Janus, tant ses multiples facettes le place dans une position de schizophrénie représentative. Pour cause, parfois dépeint comme rapide et agile il est aussi possible de lui conférer les traits d'un cadavre ambulante, rongé par la vermine et animé par une errance aléatoire. S'il existe autant de zombies que de productions, les deux descriptions précédentes font pourtant état de convention⁷⁴. La différence fondamentale qui les sépare réside dans leur condition d'être animé qui relève de l'état du « chat de Schrodinger » :

« (...) sur l'hésitation, je me suis questionnée quant à savoir si le zombie est une chose vivante, ou une chose morte. Ambiguïté qui se trouve jusqu'à la racine de son appellation : The Living Dead ou The Walking Dead, par exemple. »⁷⁵

Si ce paradoxe n'est pas éludé par la littérature, il manque cependant de précision. En effet, il existe un *a priori* catégorisant la figure du zombie comme décédée, puis réanimée. Pourtant, de nombreuses productions, telles que *Je Suis Une Légende*, *28 Jours Plus Tard* ou *World War Z*, ne parlent pas de leur mort : ceux-ci se transforment, deviennent fous ou perdent la raison. Ainsi, il existe une part d'ombre quant à la définition de ce qu'est un zombie :

« Le zombie n'échappe pas seulement à une définition qui lui est propre, il perturbe également l'intégrité définitionnelle maintenue par les dualités entre lesquels il est suspendu : si le zombie est à la fois vivant et non vivant, que signifie maintenant d'être "vivant" ? Et s'il est à la fois humain et non-humain, que signifie alors être "humain" ? »⁷⁶

En définitive, le zombie est, selon moi, parfois vivant et parfois mort mais nous précisons ce point de vue par la suite. Dans ce type de film, l'entièreté des personnages humains, présents dans le scénario, sont des contaminés en devenir, à l'exception du « héros », ce qui rend leur définition quasiment impossible en amont. Quasiment étant donné qu'il existe tout de même des individus archétypaux (e.g. le scientifique, le traître). De ce fait, il est nécessaire de s'y intéresser au cas par cas. Enfin, lorsqu'un récit n'est pas constitué de figures zombifiées, la pandémie ne touche pas les personnages de la même manière et l'infection n'est pas un facteur aussi discriminant qu'auparavant.

⁷³ Bien que cela ait été quelque peu ralenti par les problématiques politiques entourant la question du Sida.

⁷⁴ Que j'ai défini comme « enragés » pour les premiers et les « morts-vivants » pour les seconds

⁷⁵ BOUCHER, C., *Prolégomènes à une interprétation de la figure du zombie*, Montréal : Département de littérature comparée, Faculté des arts et sciences Université de Montréal, 2015, p. 100.

⁷⁶ VERVAEKE, J. et alii., *Zombies in Western Culture: A Twenty-First Century Crisis*. Open Book Publishers, 2017, p.18.

En effet, le fait de devenir stérile (e.g. *The Handmaid's Tale*) ou aveugle (e.g. *See*)⁷⁷ implique une adaptabilité différente, car l'état de conscience des individus ne change pas pour autant, bien que des mutations drastiques, au niveau politique ou social, soient occasionnées par ce bouleversement. Il sera donc intéressant de comparer ces deux catégories par la suite.

Enfin, il existe une question qui mérite toute notre attention, celle du remède à la maladie. En effet, la médecine moderne nous a habitué à trouver des remèdes aux maux nous touchant (e.g. Pasteur au 19^{ème} siècle ou Hilleman au 20^{ème}), par le biais de la recherche scientifique. Ainsi, cette composante a elle aussi été intégrée au récit, mais elle possède une contradiction intrinsèque qu'il est nécessaire de soulever. Pour cause, le vaccin est souvent la solution principale au problème de l'infection : la quête des protagonistes se concentre soit sur la découverte de celui-ci, soit sur l'accompagnement des individus ayant les connaissances, ou l'infrastructure, permettant de le produire⁷⁸. De ce fait, nous pourrions dire que la question du remède est un motif récurrent mais qu'en est-il de sa finalité ? Permet-il de soigner les personnes déjà infectées ou n'a-t-il vocation qu'à protéger les épargnés ? Cette question peut paraître loufoque étant donné qu'un vaccin, par définition, ne soigne pas mais protège de l'infection. Pourtant, il existe un flou - sûrement dû au paradoxe entourant la figure du zombie – quant aux implications du remède dans le récit. Pour cause, la question de l'infection elle-même n'est pas toujours limpide : est-ce la mort de l'individu qui le zombifie, une morsure ou les deux ? Dans le cas où ce sont les deux (e.g. *The Dead Don't Die*)⁷⁹ le vaccin est paradoxal, étant donné qu'inoculer une substance salvatrice à un mort reviendrait à le soigner, le renvoyant à son état d'origine, la mort. Outre cette incohérence scénaristique, le vaccin, en situation de pandémie, est comparable à la potion magique du récit fantastique car sa découverte règle *de facto* l'élément perturbateur dans un retournement de situation typique d'un *Deus Ex Machina* :

« Le dieu qui apparaît depuis la machine : à propos de ceux qui se font voir de manière inattendue dans quelque intérêt ; dans les tragédies en effet les dieux sortaient de l'obscurité et se montraient sur la scène. »⁸⁰

Cette faculté, quasiment divine, qu'à le vaccin dans le récit pandémique est donc très intéressante à interroger, surtout dans le contexte de dissensions politiques entourant le sujet qu'est le nôtre en 2022. Mais celui-là révèle aussi une dimension éthique concernant la question des infectés. En effet, les individus ayant contracté la maladie ont-ils une chance d'être « sauvés » de leur condition et en allant plus loin, faut-il les sauver ? Cette question provient tout particulièrement de la relation qu'entretiennent les protagonistes entre eux, dans le sens où les contaminés sont les ennemis objectifs des survivants. Le raisonnement en découlant possède donc une valeur morale, qui devient paroxystique en situation de crise, car ne sachant pas si le changement d'état est irréversible, faut-il pour autant en déduire que les infectés ont perdu leur humanité ? Ainsi, faut-il les abandonner à leur sort, les tuer ou tenter de les aider ? C'est à l'aune de ce genre de questionnements qu'il est nécessaire de définir nos questions de recherche.

⁷⁷ Ces exemples sont issus de séries mais entrent en résonance avec des films de notre corpus que nous exposerons plus tard.

⁷⁸ Le vaccin étant potentiellement dans une personne immunisée, ils accompagnent l'individu, se sacrifient pour lui, etc.

⁷⁹ La situation où les deux coexistent est celle d'une invasion de zombie inexplicable étant donné que les morts se relèvent et sortent de leur tombe.

⁸⁰ FIORENTINI L., « Machines et *deus ex machina* dans les spectacles comiques » in Brigitte Le Guen éd., *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Théâtres du monde », 2013, p. 135.

2.6 Axe de recherche : questions et hypothèses

A la lumière de toutes les informations cumulées jusqu'ici, il nous incombe de revenir sur les éléments saillants afin d'orienter la recherche. Ainsi, le cinéma peut être défini comme suit :

Le cinéma est un média reposant sur des séquences de narrations appuyé par des heuristiques qui conduit à la création de communautés épistémiques⁸¹ (i.e. les initiés et les profanes, les milieux du cinéma) rattachée à des registres symboliques (i.e. les motifs récurrents, les constantes idéologiques, les horizons d'attente, etc.) structurant les usages (i.e. les directives) dans un espace perméable aux influences externes au champ cinématographique (i.e. la culture, l'Etat, le complexe militaro-industriel) tout en colportant des messages allant au-delà (i.e. image générique, signifié) de ce qui est montré.

Fort de ce constat, nous avons développé la question du genre postapocalyptique en y ajoutant deux dimensions supplémentaires : la question pandémique et le cas des infectés. Ces derniers constituent la colonne vertébrale de ce travail et il est donc nécessaire d'orienter notre questionnement en conséquence⁸². De ce fait, Ainsi, une question composite doit être posée afin que des hypothèses, susceptibles d'être confirmées ou infirmées, puissent voir le jour. La question est la suivante :

Comment est représentée la pandémie au cinéma entre les années 2002 et 2019 ? En outre, quelles sont les thématiques les plus récurrentes ayant cours au sein de ce style cinématographique durant cet intervalle ? Plus précisément, existe-il un thème canonique, archétypale, ayant une vocation superlative, partagé par l'ensemble ou une majorité des œuvres de ce corpus ? De ce fait, est ce que ce genre cinématographique propose une lecture homogène des comportements humains en situation de crise pandémique ou existe-il des fractures discursives ?

Les hypothèses en découlant sont donc :

1. Le genre pandémique, basé sur des séquences de narration caractéristiques, est construit sur des motifs récurrents en adéquation avec les horizons d'attente du public. De ce fait, les heuristiques mobilisées dans le récit font écho à des constantes idéologiques partagées par une majorité de productions cinématographiques de ce champ.
2. Les cultes médiatiques pandémiques sont sous-tendus par des directives induites par les milieux du cinéma. De ce fait, ceux-ci s'émancipent du genre pour correspondre plus particulièrement aux structures canoniques dans leur ensemble, les plaçant en marge du style pandémique lui-même. En d'autres termes, il existe une continuité discursive entre ces productions, étant destinées à une large audience, mais pas obligatoirement avec les réalisations plus modestes.
3. La thématique de la pandémie possédant une forte valence émotionnelle, la majorité des œuvres sont traversées par un discours politique assumé correspondant aux enjeux sociétaux des années 2002 à 2019.
4. Le type de pandémie et la condition des infectés détermine le cadrage discursif des films. Ainsi, le propos de l'œuvre correspond à leur traitement.

Mais avant de pouvoir répondre à ces différents questionnements, il est nécessaire de

⁸¹ MEYER M., MOLYNEUX-HODGSON S., « 'Communautés épistémiques' : une notion utile pour théoriser les collectifs en sciences ? » in *Terrain & travaux*, 18(1), 2011, pp. 141-154.

⁸² De plus, nous partons du principe que le genre pandémique est récurrent dans les récits postapocalyptiques ce qui fait que dorénavant, afin d'éviter la redondance, seule la composante pandémique sera retenue.

proposer une méthodologie appropriée à l'analyse du genre pandémique.

3. Méthode

3.1 Introduction

Lorsque le réalisateur choisit un format d'image, il jongle avec les contraintes artistiques, techniques ou financières qui lui sont soumises, soit par les producteurs et les distributeurs, soit par lui-même - à l'aune de ses propres lubies. Cette décision, en apparence anodine, détermine pourtant le cadrage du champ visuel pour l'entièreté du processus de production : plus le format est large, plus l'espace capté par la caméra est grand. A contrario, une prise de vue resserrée permet de donner un rendu plus intimiste, un contact direct avec le personnage. Ainsi, l'utilisation de l'une ou l'autre de ces techniques procède aussi d'un choix discursif émanant des logiques et des modalités cinématographiques. Par exemple, la règle des 180° - consistant à placer la caméra sur une ligne imaginaire permettant de garder la cohérence d'une discussion en champ/contrechamp - est un procédé largement répandu ayant vocation d'orthodoxie. Le fait de contrevenir à cette doctrine, peut découler d'une méconnaissance de la technique ou d'un choix assumé de mise en scène, propre à une volonté expérimentale ou « contre-courant ». Dans les faits, le cadrage théorique, propre à la recherche, possède des similitudes avec ce constat car :

« Chaque photographe, chaque réalisateur de cinéma ou de vidéo fait un tri, retient certaines choses dans le champ, en relègue d'autres provisoirement ou définitivement hors champ. Le cadrage scientifique fait nécessairement de même. Mais il est soumis à une obligation : celle de justifier les critères qui ont déterminé les choix à la prise de vue. En d'autres termes, le chercheur doit pouvoir assigner au cadrage retenu et aux éléments visuels qu'il sélectionne une valeur heuristique en fonction de la problématique qui oriente et délimite sa recherche. »⁸³

Ainsi, il est nécessaire de justifier les choix méthodologiques pour que l'analyse détienne une valeur scientifique. Pour se faire, il s'agit tout d'abord d'exposer le point de vue de six théoriciens, Ferro & Metz⁸⁴, Coulomb-Gully⁸⁵, Maingueneau⁸⁶ et Gaudreault & Marion⁸⁷, sur la question de l'analyse de contenu et de discours. Suite à cela, un choix de méthodologie, se basant sur la littérature scientifique que nous avons abordée, est retenu pour la mise en place du corpus de sources. Par la suite, il est question du corpus lui-même, qui doit être pris en considération dans son ensemble même si *in fine* toutes les œuvres n'ont pas été retenues. En effet, l'assortiment de base a été défini par le biais d'une variable principale : le film doit mettre en scène une maladie contagieuse ayant des répercussions sur l'entièreté de l'humanité. Après le visionnage de toutes les œuvres, il est évident que de nouvelles données sont apparues et que le cadrage s'est *de facto* ajusté. Pourtant, il n'est pas possible de comprendre le cheminement intellectuel menant aux conclusions, sans se référer au « tout » l'ayant fait naître. Enfin, la dernière partie concerne le type d'analyse qui est utilisé pour questionner notre recueil de films.

⁸³ TERRENOIRE J. P., « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil » in *Revue française de sociologie*, 26(3), 1985, p. 515.

⁸⁴ FERRO M. & METZ C., « Langage et Cinéma » in *Annales, Economies, sociétés, civilisations*. 28^e année, 1, 1973. pp. 155-157.

⁸⁵ COULOMB GULLY M., « Proposition pour une méthode d'analyse du discours télévisuel » in *Mots. Les langages du politique*, 70, 2002, pp. 103-113.

⁸⁶ MAINGUENEAU D., « Que cherchent les analystes du discours ? » in *Argumentation & Analyse du discours*, 9, 2012, p.17.

⁸⁷ GAUDREAULT A. & MARION P., « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma » in *Cinémas*, 17(2-3), 2007, pp. 215-232.

3.2 Cadre méthodologique

Pour Christian Metz (1973), produire une analyse de film de cinéma est possible selon deux axes accolés. Premièrement, par le biais de l'analyse de ce qu'il appelle le « langage cinématographique »⁸⁸, autrement dit, des pratiques en usages d'un point de vue technique. Par exemple, il est admis que le plan d'un personnage en contre-plongée lui confère un statut de supériorité vis-à-vis des autres individus en présence - surtout si ceux-ci sont filmés en plongée. Utiliser un tel procédé revient donc à créer une situation inégalitaire, sans pour autant que des mots soient nécessaires. Ainsi, l'auteur considère que ce langage particulier permet de raconter quelque chose sans le dire, de montrer subtilement. Questionner les angles de caméra, la luminosité, certains travellings ou encore les plans fixes permet donc de comprendre ce que le réalisateur a décidé d'intégrer dans le récit : du panorama à vocation contemplative jusqu'au détail absolument crucial. La loi du « fusil de Tchekhov » en est un exemple marquant, étant donné que selon cette règle, si un fusil est montré à l'écran dans le premier acte, il est nécessaire qu'un coup de feu soit tiré dans le deuxième ou le troisième acte⁸⁹. De ce fait, tout ce qui est exposé à l'écran possède une importance diégétique et, partant de ce postulat, l'analyse de ce que nous pourrions appeler « la direction de la photographie », n'est pas simplement cohérente mais nécessaire. Deuxièmement, c'est par le rapport à l'écriture que le chercheur peut tenter de lever le voile sur ce qui est contenu dans une œuvre cinématographique. Cela concerne autant les dialogues, posés sur papier puis interprétés, que la musique donnant une profondeur et de l'immersion à une scène. Le meurtre dans la douche de *Psychose* ou l'imminence du drame dans *Les Dents De La Mer* en attestent, car je suis convaincu qu'à la seule lecture de ces lignes, ces mélodies, si distinctives se font entendre. Toutefois, l'intérêt de la recherche ne se situe pas dans la reconnaissance, puis la classification, de ces variables mais plutôt dans la catégorisation du « système non cinématographique »⁹⁰ - intrinsèque à l'objet étudié – autrement dit, des connotations faisant écho à notre réalité. En outre, la juxtaposition de ces deux niveaux de lecture permet de dresser un profil de l'œuvre, d'en extraire les particularités et par la suite d'en identifier les significations en fonction du symbolisme culturel affilié. De ce fait, le film comme objet d'étude est inextricable de sa condition de film, dans le sens où, il dépend avant tout des autres productions de son champ. Certains exemples stéréotypiques permettent d'appuyer ce propos. A titre d'illustration, les séries de film *Y a-t-il un Flic...*, *Hot Shot* ou encore *Scary Movie*, fondent leur identité sur l'abus des règles issues du « langage cinématographique » et exagèrent les références culturelles au point que celles-ci en deviennent grossières (e.g. le pastiche ou la parodie)⁹¹. Afin de produire une analyse authentique, il est donc nécessaire de s'appuyer sur les caractéristiques sémantiques et symboliques d'une œuvre mais cet avis ne fait pas l'unanimité.

En effet, pour Coullomb-Gully, il est nécessaire de s'émanciper du structuralisme, propre aux années 1970, afin d'adopter une posture pragmatique en phase avec le contexte spécifique des œuvres cinématographiques. Pour cause,

« Façonné par son contexte et son co-texte de communication, le discours télévisuel ne peut être appréhendé en dehors de ces éléments qui le structurent de part en part. On le voit, le contexte, ici pas plus qu'ailleurs, n'est jamais simplement placé autour d'un énoncé, mais il est premier dans le sens de l'énoncé : il n'y a de discours – médiatique/télévisuel – que contextualisé. »⁹²

⁸⁸ FERRO M. & METZ C., 1973, Ibid., p. 156.

⁸⁹ GURYLAND I., « Réminiscences of A. P. Tchekhov » in *Teatr je iskusstvo*, 28, 1904, p. 521.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Pour autant, l'étude de ces cas particuliers reste extrêmement intéressante.

⁹² COULOMB GULLY M., « Proposition pour une méthode d'analyse du discours

Afin d'interpréter contextuellement une production médiatique, l'auteur relève deux axes de recherche possibles : l'analyse de contenu et de discours. La première est caractérisée par l'attention particulière portée à la systématisation des contenus communicationnels. Sous l'égide de cette technique, il importe donc de classifier les mots, les phrases ou les thématiques de manière récurrente afin de produire des bases de données itératives : en fonction d'un contexte, ce sont certaines thématiques qui dominent. A contrario, l'analyse de discours relève de la recherche qualitative dans le sens où elle s'intéresse plus particulièrement aux fractures discursives : ce qui est atypique est révélateur. Cette différence de prisme analytique aboutit à l'élaboration de deux types de méthodologie. Pour l'analyse de contenu, la démarche est déductive, le corpus de source est exhaustif ainsi qu'homogène et l'expérience est reproductible. Pour ce qui est de l'analyse de discours, les règles ne sont pas aussi strictes étant donné que les observations se font *in situ* et que le cadre analytique n'a pas été posé à *priori*. De plus, l'auteur considère que l'analyse de discours supplante l'analyse de contenu car cette dernière comporte des biais : édicter des catégories en amont permet pratiquement toujours d'intégrer des variables au modèle. Toutefois, cela n'a pas valeur de discrédit étant donné que sur de longues périodes historiques, l'analyse de discours fait défaut. Tout comme nous l'avons vu précédemment, la méthodologie de l'analyse filmique – ou médiatique – est le lieu de luttes épistémologiques imputables à la définition de l'analyse elle-même. En atteste le terme « analyse de discours » que le prochain auteur ne définit pas de manière analogue.

En effet, pour Maingueneau (2012), l'analyse du discours ne se substitue pas au contenu, comme nous venons de le voir, mais l'intègre afin de comprendre les liens sociaux et linguistiques immanents de l'œuvre étudiée. De plus, différentes unités caractérisent le discours et sa compréhension. Certaines d'entre elles sont « topiques »⁹³, en référence à la spontanéité de leur segmentation par le monde social : il existe des genres de discours en fonction de la sphère d'activité inhérent au lieu d'activité. Par exemple, le discours juridique prend place dans un espace qu'il est le seul à contenir et où la sémantique employée y est adaptée. Utiliser des termes comme « mise en demeure » ou « voie de recours » dans le milieu hospitalier procède d'une dissonance cognitive, que les agents en conversation évitent d'eux même : l'usage d'une terminologie spécifique à un champ est compartimenté de manière inconsciente. A l'aune de ce constat, le chercheur peut s'appuyer sur des unités englobantes de discours – les topiques, préétablies et partagées par l'ensemble du corps social, afin de procéder à des analyses. Pourtant, il existe des unités ne possédant pas ces caractéristiques étant donné que celles-ci sont soit transversales soit construites. Les premières, comme leur nom l'indique, ne sont pas affiliées à des champs discursifs et existent par la pluralité de leur fonction au sein de la langue. A titre d'exemple, le chant – et son champ lexical – n'est pas exclusif à l'opéra. Pour ce qui est des deuxièmes, elles sont fabriquées de toute pièce par le chercheur ce qui les rends aussi uniques que délicates à mobiliser. Ces « formations discursives » ont l'avantage de pouvoir être rassemblées autour de thématiques communes

« (...) ce qui suscite une production discursive à un moment et dans un espace donnés, d'extension très variable (« les demandeurs d'asile », « l'avortement », « le 11 septembre »...).⁹⁴

En outre, l'établissement d'unités englobantes et construites permet de délimiter un espace, en plus de le nommer, tout en orientant la démarche du chercheur : choisir une thématique correspond à l'abandon de toutes les autres. Ainsi, le cadrage est le premier positionnement face à un corpus de sources mais ce n'est pas l'unique. En effet, la

télévisuel » in *Mots. Les langages du politique*, 70, 2002, pp107.

⁹³ MAINGUENEAU D., 2012, p.7.

⁹⁴ Ibid., p.10.

posture adoptée dépend aussi de la manière de traiter le sujet. Celle-ci est présentée comme herméneutique dans le cas où l'objectif est de produire une analyse du contenu en mettant en exergue les sens cachés, les messages sous-jacents⁹⁵. Dans le cas d'un processus herméneutique « claire »⁹⁶, l'unité étudiée est issue de textes classiques, reconnus pour leur prestige : *Les Fables* de La Fontaine, *l'Illiade et l'Odyssee* d'Homer, *la Bible*, etc. Dans le cas contraire, une analyse « sombre » s'attarde sur des œuvres moins répandues ce qui permet de s'émanciper des enjeux de détermination *du sens* – propre aux œuvres culte – pour se focaliser sur des problématiques plus communes et englobantes : luttes de pouvoir, sexisme, peur de la mort, etc. Dans le cas d'une recherche herméneutique sombre, il arrive fréquemment que l'attitude soit critique envers l'objet étant donné qu'elle vise à dénoncer des inégalités ou une vérité cachée. Pourtant ce n'est pas toujours le cas :

« (...) une étude peut être critique et non-herméneutique ou herméneutique et non-critique. C'est le cas par exemple dans de nombreux travaux sur le discours politique : ils recherchent des intérêts cachés derrière les textes sans adopter pour autant un point de vue critique sur le discours. »⁹⁷

Ainsi, l'analyse du discours, en direction d'un corpus de sources, peut être effectué de plusieurs manières, mais pour que ce dernier soit cohérent, il est nécessaire de l'inscrire dans un système de bornes temporelles, du moins je le pensais.

En effet, Gaudreault & Marion (2007) reviennent sur la notion de périodisation historique des enquêtes concernant le cinéma. Leur point de vue rejoint les constats que nous avons précédemment établis, au sujet du cinéma, lorsqu'il était question de la « théorie du miroir »⁹⁸. Tout comme le cinéma comporte une part de réalité sociale immédiate avec son contexte socio historique, le chercheur ne peut s'extirper de sa réalité, de sa biographie et de ses prismes idéologiques. Ainsi, la périodisation d'un corpus de sources en dit tout autant, voire plus, sur l'individu qui le produit que sur l'intervalle de temps qu'il soumet à son expertise. En parallèle, l'exercice de catégorisation d'un recueil par unité de temps semble critiquable, du moins discutable. En atteste le fait de justifier une démarche analytique par une intervalle typiquement mesurée en décennies : une datation de 1990 à 2010 agglomère des œuvres, dans un même groupe sur une période de vingt années, alors que les films sortis en 2010 sont plus proches de ceux de 2011 que de leurs homologues de 1995. La prégnance purement artificielle de cette pratique semble inévitable mais elle ne l'est pas pour autant. En effet, pour s'émanciper du biais simplificateur de la datation pour la datation, il est possible de se référer à des balises justifiant le cadrage : les « paradigmes des régimes de représentations »⁹⁹. Ceux-ci ont la vocation de rassembler les œuvres autour de thématiques phares ayant comme possible accointance, celle de détenir une identité partagée, mais s'agit-il encore de la découvrir.

⁹⁵ Le contraire veut que le message ne recèle pas de dimension occulte, ce qui est dit l'est dans son entièreté.

⁹⁶ Ibid., pp.12.

⁹⁷ Ibid., pp.12.

⁹⁸ Le cinéma est le reflet de la société

⁹⁹ GAUDREULT A. & MARION P., 2007, pp. 223.

3.3 Définition du corpus

Pour la constitution de cette étude, trente-quatre films ont été visionnés et analysés. Lors de ce processus, la question de recherche s'est affinée, subordonnant inmanquablement et de manière importante, le nombre de ceux-ci. Toutefois, il convient de les présenter (cf. Annexes, Tableau 1), afin de démontrer les choix ayant été effectués pour constituer le corpus final.

Cependant, différentes variables ont émergé et ont permis de circonscrire plus précisément notre sujet. Ainsi, pour intégrer le corpus final, il est nécessaire que le film s'inscrive dans un univers pandémique dystopique où l'humanité est en danger d'extinction. Afin de diminuer le champ des possibles, il a été décrété que la pandémie doit opérer de manière « naturelle », dans le sens que la transmission soit issue d'une contamination d'ordre virale, impliquant la mort ou une transformation de l'état de conscience menant, à terme, à un résultat similaire et provoquant *in fine* la décimation de l'espèce humaine. Il existe d'autres types d'épidémies que nous avons décidé de ne pas intégrer après visionnage. En effet, leur caractère pandémique ne rentre pas dans les critères permettant de répondre aux questions de recherche.

Ainsi, nous ne prenons pas en compte les récits mettant en scène des virus informatiques ou des déboires technologiques tels que *Terminator* ou *Virus*, des parasites doués de conscience comme *Alien* ou *The Invasion* et enfin des contaminations ne touchant qu'un groupe spécifique d'individus, comme les vampires ou les loups-garous de *Underworld* ou *Van Helsing*, par le fait que les thématiques sous-jacentes ne correspondent pas au cadrage de la recherche. Premièrement, les récits dits « technologiques » mettent en scène, de manière générale, une IA (i.e. intelligence artificielle) qui considère la race humaine comme le virus lui-même. Ainsi, la vocation de l'entité en question est d'endiguer le problème en exterminant la population cependant la mortalité ne dépend pas de l'émission d'une maladie.

« Je souhaiterais vous faire part d'une révélation surprenante, j'ai longtemps observé les humains, et ce qui m'est apparu quand j'ai tenté de qualifier votre espèce, c'est que vous n'étiez pas réellement des mammifères... Tous les mammifères sur cette planète ont contribué au développement naturel d'un équilibre avec le reste de leur environnement, mais vous les humains vous êtes différents. Vous vous installez quelque part, et vous vous multipliez, vous vous multipliez, jusqu'à ce que toutes vos ressources naturelles soient épuisées, et votre espoir de réussir à survivre, c'est de vous déplacer jusqu'à un autre endroit... Il y a d'autres organismes sur cette planète qui ont adopté cette méthode, vous savez lesquels ?... Les virus. Les humains sont une maladie contagieuse, le cancer de cette planète, vous êtes la peste et nous, nous sommes l'antidote. »¹⁰⁰

Deuxièmement, lorsqu'il est question d'un parasite lucide, la propagation est conscientisée : pour que son efficacité soit maximale, les hôtes sont utilisés à des fins stratégiques. C'est par exemple le cas dans *Alien vs Predator* où les humains sont capturés par une société de chasseurs extraterrestres pour servir de réceptacle à leur proie de prédilection - des xénomorphes aussi sauvages que sanguinaires - dont le développement est conditionné par une période d'incubation parasitaire. Concernant le dernier cas, la transmission du vampirisme s'inscrit dans une logique de filiation élitaire, donnant accès à la vie éternelle et à des pouvoirs surhumains. De ce fait, une relation hiérarchique familiale se crée et donc un processus de sélection de l'infecté se met en route : il existe différents aspirants potentiels et la transformation d'un humain en vampire implique une supériorité morale, physique ou intellectuelle de l'hôte. Ce cheminement arbitraire ne correspond pas au déterminisme inhérent à la propagation

¹⁰⁰ Agent Smith : *Matrix*, 1999.

d'un virus traditionnel ce qui en fait une catégorie à part.

Les films composant le corpus sont donc caractérisés par les critères suivants. Premièrement, il doit s'agir d'une pandémie globale, menant une part substantielle de la population à l'anéantissement. Celle-ci peut être réaliste (catégorie A), comme dans le cas de *Contagion*, de type zombie (catégorie B) comme pour *It Comes At Night* ou *28 Semaines Plus Tard*, fantasmée - car politiquement fabriquée (catégorie C) comme dans *The Island* et *V Pour Vendetta*¹⁰¹, stérilisante (catégorie D) concernant *Light Of My Life* et *Les Fils De L'Homme* ou encore autodestructrice : dans *Phénomènes* et *Bird Box*, les infectés se suicident sans raison apparente (catégorie E).

Enfin, il est question de la périodisation qui a été fixée, de prime abord, entre 1968 et 2019. Pour cause, il paraissait évident que le premier film de zombies, *The Night Of The Living Dead*, permette d'établir, d'un côté une évolution du style pandémique et de l'autre d'identifier les thématiques récurrentes du genre. Cependant, sachant que la prégnance de la guerre froide ainsi que les mouvements sociaux résultant de la crise du Sida, ont été abordés par une multitude d'auteurs et d'écrivains, cela a indéniablement façonné le regard porté sur cette période. La deuxième idée était de placer le curseur à partir de 1989, date de la chute du mur de Berlin, mais force est de constater que le corpus ne contenait plus qu'une seule œuvre antérieure à 2002, l'*Armée Des 12 Singes* sorti en 1995. De ce fait il aurait été prétentieux, voir fallacieux, de borner notre étude à partir de 1989.

L'enquête prend donc en considérations les œuvres postérieures à 2001, date des attentats du 11 septembre à New York, et antérieures à 2019, année précédant la pandémie due au virus SARS-CoV-2. Ainsi, ce travail à l'intention de questionner le genre pandémique, de manière à correspondre, à « l'après » 11 septembre et à « l'avant » Covid-19, deux événements majeurs de l'histoire contemporaine ayant indubitablement un effet sur le discours cinématographique. De ce fait, le corpus final se compose de vingt films (cf. tableau 2), apparus entre 2002 et 2019, ayant tous en commun ce creuset temporel, où viennent poindre - et avec une évidence relevant presque de l'axiome- au frontispice de l'humanité, les exhalaisons prégnantes des futurs possibles à venir. Cette périodisation suppose une attention toute particulière quant à la figure des infectés. En effet, comme nous l'avons soulevé auparavant, les contaminés représentent une forme d'altérité incomprise - comme le monstre de Frankenstein ou la Bête - ou socialement inadaptée (i.e. n'étant pas soumis à la norme) conduisant à une exclusion par la majorité¹⁰² : homosexuels, étrangers, religieux. De ce fait, il s'agira de composer avec les pandémies, ayant eu cours durant cette période (e.g. H1N1, Ebola, Zika), les crises économiques (e.g. crise des « subprimes » de 2008), les bouleversements sociaux (e.g. la crise migratoire européenne à partir des années 2010, Black Lives Matter en 2013, MeToo en 2017), les attentats terroristes en Europe (e.g. Madrid 2004, Londres 2005, Belgique 2011, France 2012 et 2015 etc.) et la représentation des individus en découlant, durant cette période. Pour cause, tous ces événements sont à l'origine de fractures sociales - catégorisant des individus ou des communautés - que le champ cinématographique aura peut-être abordé d'une manière ou d'une autre.

¹⁰¹ *Inferno* a été retiré du corpus car la pandémie n'a pas encore été déclenchée ce qui implique que le monde est tel que nous le connaissons. Ainsi, ce n'est pas un récit dystopique à proprement dit. Concernant *Resident Evil Apocalypse*, il s'avère que des scientifiques contrôlent certains zombies à distance, ce qui ne correspond pas non plus.

¹⁰² La définition de la déviance beckerienne ferait plutôt état d'ostracisation impliquant un repli et un rassemblement communautaire.

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

Tableau 2 : Corpus de sources définitif

Titre	Réalisateur	Année	Budget (\$)1	Recettes mondiale (\$)
28 jours plus tard	BOYLE D.	2002	8,000,000	85,720,385
Shaun of the Dead	WRIGHT E.	2004	6,100,000	30,097,092
The Island	BAY M.	2005	126,000,000	162,949,164
Les Fils de l'Homme	CUARON A.	2006	5,000,000	70,595,464
V pour Vendetta	MCTEIGUE J.	2006	54,000,000	132,511,035
28 semaines plus tard	FRESNADILLO J. C.	2007	15,000,000	65,048,678
Je suis une Légende	LAWRENCE F.	2007	150,000,000	585,410,052
Phénomènes	SHYAMALAN M. N.	2008	48,000,000	163,403,799
Bienvenue à Zombieland	FLEISCHER R.	2009	23,600,000	102,392,080
Contagion	SODERBERGH S.	2011	60,000,000	136,515,867
World War Z	FORS TER M.	2013	190,000,000	540,455,876
Maggie	HOBSON H.	2015	~ 1,400,000	1,663,165
10 Cloverfield Lane	TRACHTENBERG D.	2016	14,000,000	110,216,998
Dernier Train Pour Busan	SANG-HO Y.	2016	8,500,000	92,764,199
The Girl with all the Gifts	MCCARTHY C.	2016	~ 5,000,000	4,086,096
Cargo	HOWLING B. & RAMKE Y.	2017	-	56,385
It Comes at Night	SHULTS T. E.	2017	~ 4,000,000	19,735,344
Bird Box	BIER S.	2018	19,800,000	~ 98,000,000
The Dead Don't Die	JARMUSH J.	2019	-	15,325,468
Light of my life	AFFLECK C.	2019	-	1,392,898

Sources : *BoxOfficeMojo* et *Wikipedia*,¹⁰³

¹⁰³ Les chiffres proviennent du site *BoxOfficeMojo* et lorsque les informations n'étaient pas disponibles, j'ai utilisé *Wikipédia*. Certains films tels que *Cargo* possèdent des données incomplètes puisque la diffusion s'est faite en deux parties : en salle dans le pays d'origine et à l'international sur la plateforme *Netflix*.

BoxOfficeMojo, 2021, [en ligne], https://www.boxofficemojo.com/?ref=bo_nb_tt_mojologo (consulté le 27.12.2021)

Wikipédia, 2021, [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal (consulté le 28.12.2021)

3.4 Méthode d'analyse

La question de recherche, visant à faire émerger les thématiques saillantes du genre pandémique, la démarche s'apparente donc à une analyse du discours basée sur les concepts mis en lumière dans la partie théorique de ce chapitre et de l'enquête esthétique adornienne. En effet, j'ai décidé de créer un schéma d'analyse reposant sur l'identification des unités de discours englobantes, aussi appelées topiques, afin d'en extraire les informations nécessaires. De ce fait, il n'est pas question de choisir entre analyse de contenu et de discours, mais de les assembler pour produire une analyse herméneutique du langage cinématographique, proposé à l'écran. Ainsi, l'approche consiste à identifier les symboles ayant vocation à entrer dans la catégorie des motifs récurrents et des constantes idéologiques faisant appel à des heuristiques. L'attention est donc portée sur ce qui est montré et ce qui est dit : je considère que les formations discursives, présentes dans un film, font sens dans leur globalité. En d'autres termes, le discours est aussi important que l'image et c'est de leur juxtaposition, de leur parallélisme ou de leur absence que naît le sens. Ces considérations sont à intégrer au processus de l'enquête de Dewey, visant à faire émerger « un tout unifié et cohérent » suite à une critique interne, au-devant et externe soit au-delà du discours. Ainsi, le processus de dévoilement de l'œuvre se compose comme suit. Premièrement, par l'identification des thématiques en présence (1) dans chacune des œuvres afin de dresser un tableau des récurrences. Deuxièmement, suite à la prise en considération des résultats en (1), déterminer s'il existe des archétypes discursifs (2), ou canoniques communs à l'ensemble des films et donc au genre pandémique. Troisièmement, à la lumière des résultats de (1) et (2), conclure sur l'homogénéité discursive de ce genre cinématographique sous-entendu comme porteur d'un message commun ou non.

Si le paragraphe précédent peut paraître cryptique, car théorique, il s'agit d'expliquer en substance, ce qui a été effectuée pour confronter les sources à la méthodologie. De ce fait, il a fallu visionner les films, dans une démarche exégétique, puis d'en faire une critique endogène, ce qui implique de relever toutes les informations ayant potentiellement de la valeur : image caractéristique, discours, rapports de force, mise en scène des situations, archétypes des personnages, etc. Si cette posture était manifestement inductive, la sérendipité¹⁰⁴ m'a permis d'identifier des formations discursives, permettant d'engager la démarche sur une voie plus déductive. De ce fait, les films ont été séparés en catégories, vis-à-vis du type d'épidémie, dans le chapitre des analyses préliminaires : A réaliste, B zombie, C fantasmée, D stérilisante, E autodestructrice. Celles-ci correspondent aux premiers topiques identifiés permettant de pousser plus loin l'analyse en soumettant les œuvres ainsi séparées à une critique externe permettant de les contextualiser. Grâce à cela, il est possible de produire une critique du genre pandémique dans sa globalité, tout en respectant les spécificités de chacune des œuvres.

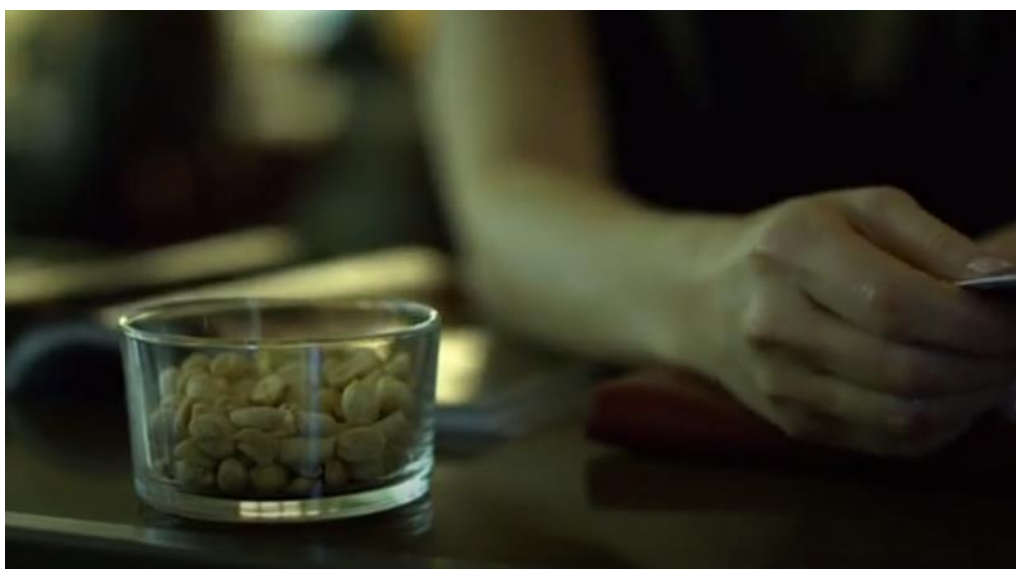
¹⁰⁴ AURAY N., « Les techniques de l'information et le régime exploratoire » in Van Andel P., Boursier D., *La sérendipité. Le hasard heureux*, Paris : Hermann, 2011, pp. 329-343.

4. Analyse

4.1 Résultats préliminaires

4.1.1 Catégorie A : la pandémie réaliste

Le seul film correspondant à cette catégorie est *Contagion* ce qui limite sa portée théorique. Pour autant, les thématiques abordées sont très intéressantes, au regard de notre recherche. En effet, il s'agit d'une pandémie extrêmement mortelle, transmise par les biais traditionnels (e.g. les germes présents dans la salive, sur les mains)¹⁰⁵, qui touche la population de manière aléatoire -autant les enfants que les adultes. Ainsi, le propos principal du film concerne la mise en place d'une politique sanitaire et la découverte d'un remède à la maladie. Tous les protagonistes jouent un rôle, à leur échelle, dans ce processus : du journaliste d'investigation, convaincu de l'efficacité démentie d'un médicament, en passant par le quidam immunisé¹⁰⁶ jusqu'à l'épidémiologiste de l'OMS. De ce fait, différentes thématiques sont identifiables comme celles du deuil – des enfants, des partenaires ou des amis, de l'inégalité « Nord-Sud »¹⁰⁷ ou encore de la parentalité en temps de crise. Mais en exégètes que nous sommes, il importe de découvrir le propos allant au-delà de ce qui est montré.



Contagion : Tout est un danger, même les objets les plus anodins

Si nous avons parlé en introduction de la peur primale qu'est la perte de contrôle, ce film en fait une formidable démonstration. En effet, une épidémie mutante en pandémie implique une réaction rapide des États, ainsi qu'une coordination internationale mais l'originalité du virus déstabilise les instances régaliennes les poussant à prendre des décisions qui paraissent douteuses et hâtives aux yeux de la population. La panique étant

¹⁰⁵ Il est intéressant de constater que les premières scènes du film sont constituées de plans fixes sur des objets anodins, tel que des poignées de porte, des cartes de crédits ou des barres de bus, personnifiant la figure de l'ennemi : le virus.

¹⁰⁶ A 37min46, celui-ci demande pourquoi on ne pourrait pas faire un vaccin avec son sang :
- Si je suis immunisé vous ne pouvez pas utiliser mon sang comme remède ?
- Les sérums sanguins sont parfois très longs à élaborer et sont très chers mais la bonne nouvelle c'est que vous ne tomberez pas malade

Cette discussion est très intéressante étant donné qu'elle dément tout en incluant un motif récurrent propre au cinéma pandémique : le sang de l'immunisé comme vaccin.

¹⁰⁷ L'occident est prioritaire sur les doses de vaccin ce qui aboutit à l'enlèvement d'un membre de l'OMS : la prise d'otage est censée faire plier l'OMS pour que l'organisation envoie des doses aux pays pauvres.

la dernière chose souhaitable, une rétention de l'information se met en place, non sans conséquences. En effet, cette asymétrie communicationnelle entre les élites - principalement constituée de politiciens, de militaires et de médecins - et le peuple aboutit à l'émergence d'une défiance envers les institutions – par le biais d'un lanceur d'alerte - aggravant la situation d'un point de vue social : pillages, violences, etc. De ce fait, le propos du film soulève, entre autres choses, la problématique de l'épidémie dans l'épidémie, celles des informations contradictoires ou des « fake news ». Si pour Weber, l'état détient le monopole de « la violence légitime », il dispose aussi de celui du discours public, mais les incohérences de certaines figures d'autorités, quant à leur comportement¹⁰⁸, renforcent les thèses « complotistes »¹⁰⁹ et aboutissent à la survenue d'une situation ambivalente : la légitimité de l'état dépend de son intégrité mais que devient-elle lorsque les représentants du gouvernement la bafouent ? Pour autant, ce film n'a pas vocation à critiquer les élites technocrates mais plutôt à exposer la complexité d'une situation de crise où l'instinct de survie et les intérêts privés primes sur la communauté – en partant du principe que l'égoïsme contrevient au bien-être général, ce qu'un Mandeville pourrait me reprocher¹¹⁰.

4.1.2 Catégorie B : la pandémie zombie

Douze films constituent cette catégorie ce qui fait d'elle la plus importante du corpus et donc la plus hétérogène. En effet, il existe différentes manières d'appréhender la zombification d'une population et nous allons voir que cela se traduit par l'utilisation d'une symbolique et d'une sémantique qui varie. Pour se faire, nous allons développer les deux catégories de zombies, dont nous avons discuté auparavant, que j'ai décidé de nommer les « morts-vivants » et les « enragés ».

Les « morts-vivants » constituent la figure la plus emblématique du zombie et nous allons revenir sur la spécificité de leur représentation en nous inspirant des définitions proposées par Vervaeke¹¹¹. En premier lieu, ils ne parlent pas, ils émettent des sons, ce qui les rends asociaux et incultes : ils n'ont pas de société – ce qui fait d'eux des sans-abris - de but ou d'organisation, ils « vivent » en groupe mais ils sont seuls. De plus, leur appétit est insatiable même si leurs organes internes sont dysfonctionnels ou inexistantes. Ainsi, manger ne leur sert strictement à rien – se sustenter n'améliore pas leur état - c'est un réflexe, une sorte de pulsion, un besoin inutile. Cela les rend anthropologiquement répugnants – là où un vampire peut être charmant, ils sentent la charogne et tombent en lambeaux. Cet état prouve qu'ils sont insouciant : peu importe de s'arracher un bras pourvu qu'ils puissent consommer de la chair humaine qui n'a pas été souillée par les affres de la putréfaction. Ainsi, ils sont intouchables, chaque pore de leur peau est potentiellement source de contamination, mais ils ne sont pas malveillants pour autant, ils ne sont pas sadiques et ne conspirent pas : en témoigne leur incapacité à ouvrir les portes, s'ils entrent c'est que les gonds de la porte ont cédé par la force de leur nombre. Ils sont irresponsables, inconscients, en somme écervelés. Pourtant, le cerveau remplit une place symbolique dans la représentation du « mort-vivant » étant donné que pour le tuer, il faut le détruire, et que de son côté il est prêt à tuer pour s'en procurer. En définitive, cet être est le paroxysme de l'aliénation et il n'est pas étonnant de constater que certains films du corpus, ayant recours à ces archétypes, sont des productions tragi-

¹⁰⁸ En l'occurrence le rapatriement d'une personne de la famille alors que les déplacements sont interdits.

¹⁰⁹ Je n'aime pas ce terme étant donné qu'il est indéfinissable. Ce qui a valeurs de théorie du complot à une époque peut tout aussi bien devenir une vérité par la suite (e.g. les incidents du golfe du Tonkin, dossier mensonger de Colin Powell, etc.)

¹¹⁰ MAUROY, H. « La Fable des abeilles de Bernard Mandeville. L'exploitation de son prochain comme fondement de la civilisation » in *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, 2011, 49(1), pp. 83-110.

¹¹¹ VERVAEKE, J., 2017, p.13.

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

comiques. Ainsi, *Shaun Of The Dead*, *The Dead Don't Die* et *Bienvenue à Zombieland*, sont des œuvres humoristiques, portant un regard cinglant sur la société de consommation et la fétichisation des marchandises. En effet, la définition précédente dépeint la société contemporaine de manière acerbe : afin de pallier à la solitude - dans un monde où la population n'a jamais été aussi nombreuse - il est nécessaire de consommer, de se procurer le dernier gadget, alors que l'ancien est toujours en état de marche, de se mettre en danger pour attirer l'attention¹¹². Ainsi, dans *Shaun Of The Dead*, le protagoniste principal est tellement inconsistant qu'il ne se rend pas compte de la détérioration du monde et de son entourage : sa routine fait de lui un zombie humain. Dans *The Dead Don't Die*, les zombies continuent de s'adonner à leurs vices après la transformation : il n'est pas rare de voir des jeunes déambuler la tête en bas, fixée sur un écran éteint, des anciens routiers boire du café, etc. La conclusion du film se solde d'ailleurs par une phrase dont le « contenu de vérité » saute aux yeux :

« Les zombies, vestiges des matérialistes. Je pense qu'ils étaient des zombies depuis toujours, des fantômes, la misère sans nom des innombrables mortels. Tu es poussière, tu retourneras poussière. Les morts ne veulent pas mourir aujourd'hui. Réanimés, tout excités, exactement comme les fourmis. La fin du monde. Il me semble que tous ces fantômes ont intégralement perdu leurs âmes merdiques, ils ont dû les brader ou les vendre pour de l'or, des trucs dans le genre. Nouvelle bagnole, électroménager, pantalons neufs, Nintendo, Gameboy, des conneries de ce genre. Avides d'amasser toujours plus, les voilà qu'ils tombent. »



The Dead Don't Die : Le « mort-vivant » patibulaire continue à consommer après la mort

Cette représentation fait aussi écho aux prémisses hygiénistes du genre pandémie cinématographique en traitant, en plus de ce que nous avons soulevé plus tôt, de nos addictions - au tabac, à l'alcool, au sexe, à la violence - et de leurs effets délétères sur notre santé, mentale ou physique, et celle de notre entourage. En parallèle, la composante critique est assumée jusque dans le titre : ces trois films sont les uniques œuvres du corpus à spécifier, dans l'intitulé, qu'il est question de zombies. De plus, ce sont les seuls films à inclure le terme « zombie » dans le discours diégétique, ce qui est très intéressant. En effet, la figure du zombie est une fiction et le fait d'accepter que ceux-ci puissent exister¹¹³ renvoie au caractère loufoque de ces productions. Dans les autres films, il est plutôt question « d'infecté » ou de « marcheur » ce qui rend

¹¹² En témoigne les différents « challenges » sur les réseaux sociaux.

¹¹³ De prime abord, les personnages n'y croient pas mais l'acceptent peu à peu.

l'immersion plus réaliste ou du moins plausible.

Dans un autre registre, le « mort-vivant » peut représenter la vacuité, la perte progressive de l'humanité ou encore le deuil. En effet, dans *Cargo* et *Maggie*, l'infection n'est pas instantanée et se traduit par une prise de conscience de l'imminence de la mort caractérisée par un compte à rebours (e.g. un bracelet muni d'un chronomètre rappelant à l'infecté combien de temps il lui reste). Dans *Cargo*, le père a été infecté et se doit de trouver une personne prête à s'occuper de son bébé avant que la transformation n'opère - quarante-huit heures plus tard. Il fait donc face à l'inéluctabilité de sa condition, en perdant peu à peu ses repères et doit se résoudre à abandonner son enfant. A contrario, *Maggie* dépeint une situation où le père assiste à la transformation de sa fille, sur plusieurs semaines, tout en refusant d'accepter qu'elle puisse partir avant lui. Le « mort-vivant » a donc une dimension discursive complètement opposée à celle du consommateur. Ici, il est question de refus du changement d'état relationnel qu'un parent peut ressentir envers son enfant (e.g. l'adolescence) mais aussi de la peur de ne pas remplir les conditions nécessaires à l'épanouissement de ce dernier. Dans ces conditions, le « mort-vivant » n'est pas une satire mais représente métaphoriquement la responsabilité inhérente à la parentalité. Enfin, cela permet aussi de soulever des questions éthiques concernant les infectés : bien qu'ils se soient transformés ce sont avant tout des parents, des enfants, des amis. La relation émotionnelle perdue et l'espoir impossible d'une rémission¹¹⁴ peut nous mettre sur la voie de « l'acharnement thérapeutique » qui n'est autre que le refus d'engager le processus de deuil.

Concentrons-nous maintenant sur la figure de « l'enragé ». Celui-ci ne correspond pas à l'archétype du « mort-vivant » étant donné que ses caractéristiques sont plus diffuses car plus récente. En effet, le « mort vivant » est apparu en 1968 avec Romero mais je considère que la première occurrence de « l'enragé » est observable dans le film *28 Jours Plus Tard* sorti en 2002 ce qui implique que la symbolique l'entourant n'est pas encore complètement établie. Ainsi, ce type d'infecté est rapide et constitue une réelle menace pour les protagonistes. Il est animé par une haine incommensurable, le poussant à commettre des actes d'un sadisme et d'une violence démesurée¹¹⁵ là où le « mort-vivant » ne devient léthal que par commodité scénaristique : ce sont plus souvent les survivants qui posent problèmes dans un univers de « marcheurs ». Il arrive aussi que ce type de zombie soit organisé et agisse comme une entité collective, comparable au « polyéthisme » (i.e. division du travail) de certains animaux sociaux – semblable à des fourmis créant un pont au-dessus d'un cours d'eau - ou par l'intermédiaire d'un « alpha ».

¹¹⁴ Dans *Cargo*, le personnage principal se fait mordre par un zombie qui était anciennement le père d'un autre protagoniste que ce dernier n'a pas eu le courage de tuer. En effet, ce dernier espérait que le chaman de son village pourrait inverser le sort et redonner vie à son père.

¹¹⁵ Tabassage, crevaison des yeux, etc.



World War Z : L'union polyéthiste des « enragés » fait leur force

Cette dimension dépeint des êtres primitifs, ultra violents, parfois hiérarchisés, parfois doué d'une certaine forme de volonté expansionniste : il est nécessaire d'agrandir la colonie. Pour cause, un « enragé » ne dévore pas forcément ses victimes mais les mord. Cette distinction est très importante car déchiqueter un survivant correspond à sa destruction : ce qui le rend inopérant dans le processus de transmission du virus. Toutefois, dans *28 Semaines Plus Tard* les individus opposant une résistance, tel que les militaires, sont systématiquement éliminés par le biais d'une mise à mort violente : les forts sont tués et les faibles convertis. Cette constatation entre en résonance directe avec les enjeux liés au terrorisme islamique, propre aux années 2000, lui-même mû par une doctrine irrévocable : la soumission ou la mort. Ainsi, cette représentation procède d'une analogie entre notre société et des figures d'altérités cherchant à imposer - par la force ou subrepticement - leur doctrine sociale, religieuse ou encore politique. Cependant, cela n'est pas inédit car la figure de « l'autre » est en constante évolution : si de nos jours ce sont les terroristes qui représentent le mieux la « menace civilisationnelle », nous avons vu par le passé que les handicapés, dépeints comme des monstres, les homosexuels, taxés de déviants et les communistes ont eux aussi subi cette catégorisation.



28 Semaines Plus Tard : La soif de sang de « l'enragé »

Dans le même ordre d'idée, la représentation de l'altérité s'appuie sur une constante discursive : « la horde ». En effet, la majorité des films de zombies - toutes catégories confondues - dépeint des foules d'infectés attaquant les survivants par « vagues » ce qui

renforce la dimension primitive des êtres qui la compose. Pour cause, n'ayant pas de technologies ou d'armement, la « horde » de zombie est dangereuse par son nombre - qui semble d'ailleurs inépuisable. Toutefois, cette manière de représenter l'ennemi est un procédé cinématographique¹¹⁶ ayant cours dans d'autres productions, tel que le western ou les films de guerre, permettant d'appuyer la supériorité morale et civilisationnelle des individus la combattant. Ainsi, les zombies sont comparables aux Indiens d'Amérique ou aux Viêt-Cong¹¹⁷, venant inlassablement s'écraser sur les défenses américaines en faisant abstraction des pertes occasionnées. Il n'y a donc pas d'individus composant ce genre de formation, il s'agit juste d'une masse indéfinissable se déplaçant par inertie, et non par stratégie, avec comme seul objectif apparent d'essouffler l'ennemi pour *in fine* le submerger. La question de la « horde » et de la « vague » peut donc être interprétée comme une démonstration de la peur occidentale face aux vagues migratoires (e.g. crise migratoire des années 2010). Pour cause, la figure de « l'immigré » partage des similitudes stéréotypiques avec la définition du « mort-vivant » de Vervaeke : les individus ne parlent pas - notre langue, ils sont sans-abris, ils n'ont plus de société, ils sont insouciant - ils n'hésitent pas à prendre le risque de mourir pour rejoindre les côtes européennes, etc. Ce constat rejoint donc ce que nous avons soulevé plus tôt : la figure de « l'enragé », apparue en 2002 - une année après les attentats de New York - peut correspondre à la peur de l'autre qui est caractérisée par la dimension politique et démographique. En somme, « l'enragé » peut être considéré comme un colonisateur.

Face à cette altérité qui semble incontrôlable, le complexe militaro-industriel prend une dimension particulièrement importante¹¹⁸. Pour cause, celui-ci constitue la seule réponse permettant d'opposer une force proportionnelle à la menace. Ainsi, dans *World War Z, 28 Semaines Plus Tard, Je Suis Une Légende* et *The Girl With All The Gifts* ce sont des scientifiques affiliés à l'armée qui sont au centre du récit. Le scénario est donc sous-tendu par une quête visant à trouver le remède : ces acteurs possèdent les infrastructures (e.g. laboratoire, véhicules, armement, relais de communication, etc.) et les moyens humains (e.g. soldats, équipe scientifique) leur permettant de développer un vaccin. Étant des savants, ces personnages possèdent une vision darwinienne du monde - l'archétype du scientifique - et prennent des décisions en conséquence : les survivants sont secourus en fonction de leur compétences¹¹⁹ et l'antidote peut être synthétisé par le biais d'anomalies génétiques présentes dans le sang d'un individu. Ce genre de récit participe donc à une légitimation de la sélection naturelle tout en mettant en avant la prégnance de la filiation. Pour cause, la question familiale est constamment abordée, par le biais des enfants et de leur protection, ce qui implique qu'au nom du bien commun, sous-entendu des liens du sang, le sacrifice d'une part non négligeable de la population est admis¹²⁰. Ainsi, la fin justifie les moyens et les personnages se réapproprient la théorie de l'évolution en fonction de leurs besoins étant donné que la famille prime sur le reste. Pour autant, cela nous permet d'aborder une dimension que nous n'avons pas encore soulevée concernant les « enrégés » : leur possible rémission.

¹¹⁶ A dire vrai il ne concerne pas que le cinéma. En témoigne les nombreux jeux vidéo basés exclusivement sur ce genre de procédé : *Left 4 Dead, Dead Rising, Dying Light*, les modes zombies de *Call Of Duty*, etc.

¹¹⁷ Kleinen, J., « Framing 'the Other'. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese. » in *Asia Europe Journal*, 1, 2003, pp. 433-451.

¹¹⁸ FERRER C., « L'évolution de la fin : de La Jetée à 12 Monkeys » in *Cinémas*, 13(3), 2003, pp. 53-77.

¹¹⁹ Ceux qui n'en ont pas sont abandonnés.

¹²⁰ Cette sélection des vies humaines me rappelle les « drones paper » concernant les « frappes chirurgicales » ayant été effectuées sur des membres d'Al-Qaïda. En effet, celle-ci ont permis de mettre en lumière les nombreuses victimes civiles pourtant considérée comme « collatérales ».



Je Suis Une Légende : La zombification des « enragés » n'est pas définitive

En effet, la recherche d'un remède sous-entend de pouvoir guérir les infectés ou de protéger les survivants de la contamination. De ce fait, il est nécessaire de les étudier et de comprendre les prémisses de leur apparition, leur force et leur faiblesse. Ce constat nous mène sur trois pistes interprétatives. Premièrement, cela peut concerner la « fuite en avant » de la science qui soulève des problématiques quant à certains sujets sensibles tels que le clonage ou les études sur les cellules souches. Ainsi, c'est par mégarde que les scientifiques ont déclenché une pandémie et il incombe à d'autres acteurs de ce champ de réparer leurs erreurs. Par ce biais, il est question de responsabilité, notamment quant à l'épicentre originel de la pandémie, souvent déclenché par l'Homme lui-même. De ce fait, il est possible qu'une dimension religieuse soit imputable à ce genre de discours : à vouloir « jouer à Dieu » ce dernier nous a puni.

Deuxièmement, lorsque l'on s'attarde sur la dimension colonisatrice de « l'enragé », le fait de pouvoir le soigner implique une remise en cause de la xénophobie inhérente à sa catégorisation tout en la perpétuant. Pour cause, cela sous-entend qu'il existe un remède à son état lui permettant d'intégrer la société - de s'assimiler pour utiliser un terme plus politique. Mais cela implique aussi que son mode de fonctionnement ne correspond pas au nôtre, que nous avons le pouvoir de le faire changer et que ce processus est salutaire. C'est sûrement en cela que cette figure se distingue particulièrement du « mort-vivant » : une part d'humanité persiste en lui. Dans un autre registre, cette volonté de l'imposition par la force, imagée par une foule, peut correspondre aux mouvements sociaux (e.g. « Gilets Jaunes »), qui grâce à leur nombre, tentent de modifier le système en place. Le fait de pouvoir soigner les « enragés », sous-entendu les militants, implique qu'il est possible de les réintégrer au corps social.¹²¹

Troisièmement, la question du remède implique une forme d'expérimentation. Si le premier sujet pouvant être abordé concerne la condition animale, un autre thème se profile à nous. En témoigne le film *The Girl With All The Gifts* où le personnage principal est incarné par une jeune hybride – mi humaine, mi zombie – qui est le spécimen le plus prometteur quant à la découverte du vaccin. Cependant, il est nécessaire d'effectuer une trépanation - pour étudier son cortex cérébral - afin d'y arriver ce qui pose la question suivante : Pourquoi devrait-elle mourir pour sauver une civilisation inadaptée ? En effet, sa condition d'hybride, partagée par toute une génération d'enfants, lui confère le statut d'être dominant, la plaçant au sommet de la chaîne alimentaire. Lorsqu'elle prend conscience de cela, elle décide de libérer le virus pour contaminer l'entièreté du globe :

¹²¹ La violence peut être un moyen d'y parvenir, ce qui est d'ailleurs souvent le cas.

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

- Je suis désolée sergent, vraiment désolée !
- Mais qu'est-ce que t'as fait ?
- C'était pour libérer les spores.
- Oh nom de dieu, ce n'est pas vrai !
- Ça va s'arranger !
- Non pas du tout, c'est terminé, cette fois c'est la fin !
- Non c'est pas terminé mais c'est plus votre monde. J'pensais que vous étiez en sécurité. J'ai vérifié, j'ai fermé le sas.
- Mélanie tue moi, je ne veux pas finir comme eux, je t'en prie, s'il te plait...¹²²

La question du cobaye conscient n'est pas nouvelle (e.g. *La Planète Des Singes*) mais le propos de ce film ne se concentre pas seulement sur les conditions de traitement des animaux de laboratoires. En effet, ce discours met plutôt l'emphase sur les dissensions intergénérationnelles cristallisées par la relation qu'entretiennent les jeunes vis-à-vis de leurs aînés et inversement : la scientifique d'âge mûr - et atteinte du cancer - était prête à tuer une enfant pour développer un vaccin dont elle n'aurait jamais vu les résultats. Si cette dernière s'enorgueillissait d'altruisme (i.e. sauver le monde), sa démarche semble égocentrique vu qu'elle ne sert qu'un seul dessein : sauvegarder l'ancien monde et par la même occasion se sauver elle-même. Ce discours peut être compris comme participant du débat opposant le conservatisme et le progressisme mais de manière plus profonde cela fait surtout écho à la peur de l'inconnu, du changement et bien évidemment de la mort.

4.1.3 Catégorie C : la pandémie fantasmée

Cette catégorie est distinctive étant donné que les protagonistes ne sont pas touchés par la maladie mais subissent la coercition des institutions, comme si celle-ci était réelle. De ce fait, dans cette situation, la pandémie est un prétexte permettant de restreindre les libertés individuelles en instaurant un régime totalitaire, caractérisé par un climat de terreur et de répression. Mais quels enseignements pouvons-nous tirer de *V Pour Vendetta* et *The Island* s'il n'y a pas de pandémie à proprement dit et comment faire pour intégrer ce type de récit au genre pandémique ? En effet, ce genre de production est communément étiqueté par le label « dystopie politique » et la question de la maladie n'est que très peu développée. Pourtant, un lien peut être établi entre ces deux films et les autres œuvres du corpus, par le biais du rapport au corps. En effet, si les zombies sont définis par leur enveloppe charnelle, faisant d'eux des sous-hommes dans le cas des « morts-vivants » et des surhommes lorsqu'ils sont « enragés », les individus évoluant sous le joug d'institutions totalitaires possèdent une corporalité manifestement « soumise » à l'autorité. Dans *V Pour Vendetta*, la population est sujette à des restrictions de déplacement et la violation du couvre-feu aboutit à des châtiments corporels, ou à la séquestration. Concernant *The Island*, les protagonistes sont des clones qui ont été créés pour servir de pièces de rechange à leur personnalité originale - en cas d'accident ou de maladie grave - ce qui implique qu'ils sont tués si leur double le demande. Dans les deux cas, les individus ont l'impossibilité de se mouvoir librement, de quitter leur habitat et sont donc cloisonnés dans un espace « panoptique »¹²³ (i.e. modèle de prison arrondi où le garde est posté dans une tour au centre lui permettant de voir tous les détenus) où la classe dirigeante à un contrôle total sur leur corps : ils peuvent être enfermés, mutilés et même exécutés. De ce fait, dans ces univers, la

¹²² *The Girl With All The Gifts*, 1h40min40s.

¹²³ FOUCAULT M., *Surveiller et punir : Naissance de la Prison*, Paris : Gallimard, 2003, 360 pp.

question pandémique est traversée par un message militant correspondant, à bien des égards, à la « théorie du choc » de Klein¹²⁴. Selon cette théorie, lorsqu'un choc endogène (e.g. changement de régime politique, mouvements sociaux) ou exogène (e.g. crise économique globale, guerre) touche un État, cela constitue une opportunité politique permettant d'opérer des ajustements structurels drastiques au sein d'une nation¹²⁵ : qu'une pandémie illustre bien. Ainsi, selon moi, ces récits portent en eux un message de dénonciation vis-à-vis des dérives totalitaires et de l'implication que cela a sur les individus ainsi que sur leur corps. De plus, ceux-ci justifient aussi le fait d'avoir recours à la violence pour s'émanciper d'une situation telle que celle-ci. En témoigne l'histoire biographique de « V », le mentor du personnage principal de *V Pour Vendetta*. Pour cause, lorsqu'il était détenu dans un asile gouvernemental - où il subissait des expérimentations - un incendie s'est déclaré et lui a brûlé l'entièreté du corps. Cette blessure, doublé de la gêne occasionnée par son reflet - le renvoyant à sa condition d'infirme - l'a poussé à revêtir un costume, qui par la suite fera de lui la personnification de la révolution¹²⁶. Sa vendetta le mènera d'ailleurs à reproduire le même schéma de torture et de violence sur son élève - en la séquestrant jusqu'à la briser psychologiquement - pour que cette dernière puisse devenir aussi résistante que lui - faisant d'elle une résistante, littéralement. De ce fait, la souffrance physique occasionnée par ses bourreaux lui permet de légitimer ses actes (e.g. meurtres, attentats, vols) au regard d'une doctrine politique.



V Pour Vendetta : La mutilation du corps mène à la révolte

4.1.4 Catégorie D : la pandémie stérilisante

Dans un univers où la population est devenue stérile, la violence est tout particulièrement développée étant donné qu'il n'y a pas de futur : les individus et les institutions ne pouvant plus se reproduire. Ainsi, les acteurs évoluant dans ce type de récit sont particulièrement désespérés : ils sont dans un état d'errance proche de celui du « mort-vivant ». De ce fait, la pandémie stérilisante se traduit par une opposition de deux états émotionnels poussés à leur paroxysme : la démoralisation et l'espoir. Cette situation tend donc à faire émerger des comportements extrêmes - caractérisés par une dévotion religieuse absolue ou un nihilisme total - menant à un clivage opérant une partition radicale de la société. Mais ce qui est intéressant concerne surtout la raison de cette soudaine infertilité alors même que celle-ci n'est jamais réellement abordée. Dans *Les Fils De L'Homme*, s'il n'y a aucune explication en provenance des protagonistes,

¹²⁴ KLEIN N., *La stratégie du choc: la montée d'un capitalisme du désastre.*, Montréal : Leméac, 2007, pp. 142- 143.

¹²⁵ L'exemple le plus couramment mobilisé est celui de la mise en place de la dictature de Pinochet au Chili posant les fondements, par le biais des « chicanos boys » de ce qui sera appelé plus tard le « laboratoire chilien ».

¹²⁶ Son masque est d'ailleurs l'incarnation d'un groupuscule politisé appelé les *Anonymus*.

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

l'univers parle de lui-même. En effet, le décor de ce film met en scène un monde où il fait gris en permanence - la pollution cachant les rayons du soleil - l'eau est polluée et les sols sont recouverts de débris. Ce constat est intéressant étant donné que, bien que la société soit terrassée par l'impossibilité de procréer, la consommation bat son plein, les usines tournent et les travailleurs pointent le matin. Ainsi, le film dresse une image pessimiste de la société qui, ayant détruit son environnement, continue de se raccrocher à l'une des causes potentielles de sa perte : la surconsommation. De ce fait, l'infertilité des êtres humains préfigure l'infertilité de la Terre.



Les Filles De L'Homme : L'inaction écologique conduit à la stérilité

Avant de développer la suite, il est important de spécifier que les institutions de cet univers mènent une politique ségrégationniste, voire fascisante, envers les immigrés qui pensaient pouvoir se réfugier dans un lieu où persiste encore un semblant de société. Mais parmi eux se trouve une jeune femme, d'origine africaine, qui s'avère être enceinte. S'en suit une lutte opposant les révolutionnaires à l'état afin de s'emparer de l'enfant à naître permettant de fédérer la population autour de celui qui le brandirait tel un sceptre de pouvoir. Si cela peut paraître étonnant venant d'un état xénophobe, il n'en est rien. Pour cause, l'objectif est de se débarrasser de la mère et de placer l'enfant dans une famille aristocratique noire – évitant ainsi la dissonance cognitive de la population - ayant pour effet d'asseoir la légitimité du parti au pouvoir. Le sous-texte correspond donc à l'ambivalence des discours nationalistes rejetant une certaine forme d'immigration tout en en acceptant une autre. Dans le récit, une immigration visant à augmenter le PIB est inutile ce qui inverse le paradigme : il ne faut pas importer des salariés mais des « ventres ». Ce film contribue donc à soulever la question des luttes identitaires (e.g. théorie du « Grand Remplacement »), de leur impact et de l'ambiguïté que ceux-ci peuvent contenir.

Concernant *Light Of My Life*, il n'est pas question de stérilité mais de la disparition des femmes suite à une maladie. Pourtant, le personnage principal est accompagné par sa fille miraculée qui doit se travestir constamment afin de ne pas être enlevée ou pire encore. Le propos de ce film concerne donc plus particulièrement l'évolution d'une jeune femme dans un monde constitué exclusivement d'hommes. En parallèle, celle-ci doit composer avec ses pulsions, propres à l'adolescence, tout en suivant une multitude de règles extrêmement contraignantes. De ce fait, la maladie ne la confine pas spatialement, elle est libre de ses mouvements, mais plutôt socialement étant donné qu'elle ne peut pas assumer son identité ni sa sexualité. Ainsi, ce récit se concentre sur la question de l'identité sexuelle et le harcèlement envers les femmes. En outre, la pandémie stérilisante semble être tout particulièrement traversée par les questions d'identité, mais cela peut aussi être compris comme l'avènement des thèses malthusiennes, quant à la fin de l'humanité suite à sa progression démographique

induisant paradoxalement à l'extinction de la population.

4.1.5 Catégorie E : la pandémie autodestructrice

La pandémie autodestructrice est nommée ainsi pour la raison suivante : les infectés se suicides. En effet, suite à un obscur événement, les individus s'oublent, réfléchissent puis sont animés par une volonté absolue de mettre fin à leurs jours. De ce fait, l'univers dans lequel prend place ce genre de pandémie est caractérisé par un chaos total : les avions s'écrasent, les voitures se percutent, les trains déraillent. Ainsi, les protagonistes sont des miraculés qui ne comprennent pas les enjeux inhérents à la situation du fait que la population est touchée dans son intégralité et de manière aléatoire - là où une apocalypse zombie permet d'identifier une origine, un ennemi. Dans *Phénomènes*, le virus semble se déplacer par le biais du vent et les hypothèses avancées par les personnages font état d'une « vengeance » de la planète envers les êtres humains. Dans *Bird Box*, il est question d'entités, perceptibles par le biais de sons, qui contaminent les survivants lorsque ceux-ci les regardent bien que celles-ci soient invisibles¹²⁷. De ce fait, il est possible de s'en prémunir, en se cloitrant, mais certains individus - des échappés d'asile mentalement déséquilibrés - sont immunisés et recherchent les survivants pour leur « ouvrir les yeux », ce qui sous-entend de les faire se suicider. Cela nous permet d'identifier une nouvelle catégorie de personnages : les antagonistes conscients. Ceux-ci sont fascinés par ce qu'ils voient et ils sont convaincu que l'entièreté de la population devrait pouvoir admirer ce spectacle. Si ces sociopathes utilisent ce biais comme prétexte pour tuer des individus, il existe une autre manière de comprendre leur comportement. En effet, il est très symbolique de vouloir forcer quelqu'un à regarder contre son gré. Premièrement, nous pouvons comprendre cela comme participant d'une critique des mouvances « complotistes » : convaincues de « voir » la vérité, celles-ci s'engagent dans une voie d'évangélisation des personnes qui ne peuvent pas ou ne veulent pas voir.



Bird Box : Ceux qui ne veulent pas voir la vérité doivent être contraints.

Le prosélytisme des « psychopathes » sert donc à « ouvrir les yeux » des survivants qu'ils rencontrent jusqu'à en trouver un qui ne tentera pas de se suicider. Si cela n'est pas strictement spécifié, ces derniers se déplacent en bandes, ce qui implique un recrutement, ou du moins une organisation, sous tendue par un objectif commun¹²⁸. De plus, cela soulève un thème que nous n'avons pas encore abordé : « l'inversion des rôles

¹²⁷ Il est intéressant de constater que celles-ci ne peuvent pas « s'inviter », il faut les convier – ces entités ne peuvent pas rentrer dans les habitations occupées - ce qui correspond aux croyances païennes concernant les esprits, les démons ou les djinns.

¹²⁸ Leur représentation me fait d'ailleurs penser aux mouvements « survivalistes » qui, dans le récit, sont heureux que la fin du monde advienne.

par l'adaptabilité ». En effet, dans *Bird Box* ce sont les individus qui ne sont pas adaptés à la société – ils ont été placés en institution - qui survivent. Les asociaux ont donc un avantage qui se manifeste à l'aune d'une catastrophe ce qui inverse le paradigme qui les plaçait en dehors du corps social - mais nous reviendrons plus tard sur ce concept. Deuxièmement, pour reprendre notre définition de l'apocalypse, cela peut correspondre au moment de la révélation au sens christique du terme. En effet, le suicide est un péché capital – refermant les portes du Paradis - ce qui pourrait vouloir dire que ceux qui ont la force de résister à la tentation – de voir – seront épargnés et accéderont au « Royaume des Cieux »¹²⁹. Ce constat est aussi possible dans le cas de *Phénomènes* étant donné que cette vague de suicide ne dure qu'une journée - ce qui pourrait être compris comme un avertissement divin. Enfin, concernant les deux œuvres, il est très intéressant de constater la place qu'occupe les animaux : si dans *Phénomènes* ces derniers ont disparu, dans *Bird Box* les oiseaux préviennent du danger, comme les canaris le faisaient dans les mines de charbon, ce qui soulève la question du rapport à la nature. En effet, lorsque les animaux s'enfuient les protagonistes restent dubitatifs, ils attendent, ce qui traduit une profonde déconnexion avec les instincts primitifs et la nature de manière générale.

4.2 Résultats

4.2.1 Approfondissement des analyses préliminaires

Les analyses préliminaires nous ont permis de procéder à une exégèse, non exhaustive, du « contenu de vérité » présent au sein des œuvres et d'identifier les motifs récurrents les traversant. De ce fait, il est maintenant possible de dire que ces films véhiculent un discours dépendant du type de pandémie ayant cours au sein de leur univers. Ainsi, il est nécessaire de revenir sur les points saillants tout en développant certains aspects laissés de côté.

La pandémie « zombie », qui constitue la catégorie la plus fournie de ce corpus, nous permet de mettre en exergue plusieurs constats. Premièrement, que le contenu discursif provient principalement du type d'infecté représenté à l'écran, aux travers de deux archétypes : les « morts-vivants » et les « enragés ». Les premiers peuvent correspondre à la figure du consommateur occidental aliéné, reproduisant de manière inconsciente les comportements d'un *homo economicus* à part entière : ses besoins sont illimités, dans un monde où les ressources ne le sont pas, ce qui le mène à sa perte. Pour autant, la figure du « mort-vivant » permet aussi – étant donné le caractère définitif de sa transformation - de mettre l'emphase sur des questionnements attenants à la parentalité et plus particulièrement concernant ce que nous avons défini comme le « changement d'état relationnel » entre un parent – le père en l'occurrence – et son enfant. Cela se distingue plus particulièrement dans le cinéma « d'auteur », identifiable par le biais du budget et des recettes (cf. *Cargo* et *Maggie* Tableau 2). De ce fait, l'utilisation de la figure du « mort-vivant » permet d'exagérer le discours tout en faisant appel aux heuristiques du spectateur. Pour cause, je pense que *Maggie* traite de la tragédie entourant les enfants atteints de cancer : le fait de dépeindre la fille comme se transformant en zombie permet plusieurs choses. Tout d'abord, de représenter la maladie en s'émancipant de la « structure classique » afin d'aborder le sujet de manière originale – ce qui peut aboutir à la sensibilisation d'un public différent. Ensuite, d'imager la douleur des parents telle qu'ils la ressentent dans leur for intérieur : cette situation est d'une tristesse indicible et la transformation fait écho au dépérissement de l'enfant de manière plus brutale - qu'une perte de cheveux par exemple. Ainsi, le « mort-vivant » a pour but de « pousser le trait » nous permettant, par effet caricatural, de nous questionner sur des thématiques qui n'ont pourtant pas vocation à s'inscrire dans ce style cinématographique – du moins, à première vue.

¹²⁹ Contrairement aux psychopathes qui seraient les relais du Diable, parce que les envoyant directement en Enfer.

Ce constat est aussi juste pour « l'enragé », mais celui-ci n'a pas les mêmes implications discursives. Ainsi, nous avons pu voir que ce dernier représente plutôt la figure de l'altérité (e.g. étrangers, fanatiques religieux, militants) qui s'est principalement développée après les attentats du 11 septembre 2001. Si cette représentation peut paraître critiquable – surtout du moment où celle-ci aurait été intentionnelle, ce dont je doute – elle est caractérisée par des motifs récurrents qui n'ont, en somme, rien de contemporain. En effet, son organisation en « horde » et le caractère primitif qu'il dégage ont d'ores et déjà été utilisés par le passé pour définir l'ennemi (e.g. les Indiens et les communistes). Cette figure possède donc une identité paradoxale, celle d'un surhomme, physiquement car inépuisable, mais aussi d'un sous-homme, moralement car dénué d'intelligence. Par conséquent, la mobilisation d'une telle représentation implique une réponse appropriée, le complexe militaro-industriel – personnifié par « l'archétype du scientifique » - sous-tendant un discours empreint de constantes idéologiques - telles que le sens du sacrifice ou la bravoure. Tout comme dans le cas du « mort-vivant » ce constat est surtout vérifiable dans les « blockbuster » telles que *World War Z* ou *Je Suis Une Légende* (cf. Tableau 2) car ce sont les États-Unis, ou une personne faisant partie de son *intelligentsia*, qui « sauve le monde ». De ce fait, la représentation du complexe militaro-industriel est considérée comme une entité absolue, quasiment omnipotente et omnisciente. Pour autant, la figure de « l'enragé » permet aussi de nous sensibiliser à des sujets plus sociaux, comme dans le cas de *The Girl With All The Gifts*, où il est question de confrontation intergénérationnelle induisant une réflexion sur le changement - cristallisée dans le débat politique par le conservatisme ou le progressisme – ou sur la consommation (e.g. de viande)¹³⁰. De ce fait, les cas du « mort-vivant » et de « l'enragé » conduisent tous deux à une remise en question de notre rapport à « l'autre ».

Par la suite, nous avons soumis les œuvres caractérisées par une pandémie fantasmée à une analyse portant sur le rapport au corps, dans une perspective foucauldienne. Ainsi, nous avons constaté que ce genre d'univers, aborde principalement la relation entre l'État et l'individu, puisqu'en fonction du régime politique, la coercition physique varie. En outre, le fait de faire évoluer les protagonistes dans des « institutions totales »¹³¹ autorise, d'une certaine manière, à légitimer leurs actions, aussi répréhensibles soient elles, les menant *in fine* à s'émanciper de leur condition de « prisonniers » - par exagération du cadre, là où pour le zombie cela correspondait plutôt à l'exagération de l'individu. Il est intéressant de constater que dans le cas de *The Island* et de *V Pour Vendetta*, les protagonistes principaux sont des résistants qui n'acceptent plus la réalité dans laquelle ils évoluent. Pour autant, la révolution qu'ils mènent n'est pas le résultat d'un consensus mais plutôt d'une volonté personnelle. Ainsi, ce sont des figures qui se considèrent elles-mêmes comme légitimes pour bouleverser la société de manière intégrale sans que cela ne soit forcément souhaitable. En effet, bien que ces univers soient dystopiques, ils n'ont pas été mandatés : leur démarche paraît égocentrique. La figure des « révolutionnaires » est donc ambivalente : même si la volonté de venir en aide aux opprimés est louable, leurs actions ont pu conduire à la fin du « meilleur des mondes »¹³². Peut-être que ces lignes sont en proie à la surinterprétation mais cela rappelle les interventions de l'armée américaine, ou de l'OTAN, qui sont généralement justifiées par une volonté d'aide à autrui, alors que cette dernière n'est pas

¹³⁰ L'héroïne de ce film a des spasmes de bonheur lorsqu'elle mange de la viande, puis elle s'endort. Cela peut être une critique de notre consommation animale.

¹³¹ GOFFMAN E., *Asiles*, France : Les Éditions de Minuit, 2003, 447pp.

¹³² En référence au livre de Aldous Huxley où la réflexion, les possessions et les familles sont proscrites ce qui aboutit à la fin des guerres, de la famine et de la pauvreté. De ce fait, la liberté aboutit au conflit et la paix découle de la contrainte. Pour autant, seules les personnes ayant la capacité de le voir sont malheureuses, les autres ne s'en plaignent pas : « Heureux les simples d'esprits, car le royaume des cieux leur appartient. ». MATTHIEU, *La Bible*, 5 :3.

incontestablement demandée¹³³.

Cette imposition de l'aide fait écho aux thématiques abordées par la pandémie autodestructrice où les survivants doivent composer avec des fous tentant de les exposer à l'infection. En effet, ces « antagonistes conscients » tentent par tous les moyens « d'ouvrir les yeux » à leurs contemporains : nous rappelant à certains égards la représentation de la « sphère complotiste ». Ce constat rejoint celui que nous avons effectué sur la pandémie « réaliste » - bien qu'elle ne soit composée que d'une seule œuvre – qui aborde tout particulièrement la question de la désinformation. Concernant cette dernière, il est aussi possible d'y déceler une forme de critique envers les États occidentaux quant à leur réticence à partager les vaccins - pourtant produits de manière internationale – avec les pays « en voie de développement ». Cette dimension n'a pas été assez développée dans la partie précédente, ce à quoi nous allons pallier. En effet, précédemment nous avons parlé « d'inversion des rôles par l'adaptabilité » qui implique un changement de statut des individus à la suite d'une mutation paradigmatique. Ainsi, le clochard de *The Dead Don't Die*, les sociopathes de *Bird Box*, les aborigènes de *Cargo*, le survivaliste de *10 Cloverfield Lane*, les habitants reclus de *Les Fils De L'Homme*, *Phénomènes*, *Light Of My Life* et *It Comes At Night* sont des individus inadaptés à la vie en société mais, à cause de son effondrement, ceux-ci deviennent les personnalités les plus aptes à survivre. Ainsi, l'on assiste à une inversion qui peut être comprise comme une revanche : du primaire sur le tertiaire (e.g. les « campagnards »), du Sud sur le Nord (e.g. les aborigènes), des démunis sur les fortunés, etc. En découle une modification du système de valeurs, induisant un primat des instincts primaires (e.g. tribalisme, reproduction, violence) sur la morale. En outre, cette composante traverse toutes les œuvres du corpus car la pandémie crée une situation de troubles tels que seule la violence la résout. De la sorte, la pandémie, et le récit postapocalyptique de manière générale, produit un redémarrage de la société, gommant au passage certaines inégalités (e.g. économiques) et redistribue les rôles en fonction des qualités opérationnelles des individus : le bûcheron, le soldat et le paysan deviennent indispensables, là où le banquier perd de sa valeur¹³⁴. Cet état de fait résonne avec le cas de la pandémie stérilisante, où les questions écologistes sont mises à l'honneur. En effet, la déconnexion avec la nature, portée par une surconsommation effrénée, conduit à la destruction de l'environnement entraînant l'humanité dans son sillage. En conséquence, le récit sous-entend qu'une prise de conscience des enjeux climatiques peut pallier à cette sombre destinée.¹³⁵

Enfin, il est important de revenir sur une thématique omniprésente dans ce corpus : la parentalité. Ainsi, seuls les trois films suivants, *Shaun Of The Dead*, *The Island* et *The Dead Don't Die* ne parlent pas directement du sujet¹³⁶. Concernant les autres, il est soit question de relation parent-enfant, *28 Semaines Plus Tard*, *Je Suis Une Légende*, *World War Z*, *Contagion*, *Maggie*, *Dernier Train Pour Busan*, *Cargo*, *It Comes At Night*, *Bird Box* et *Light Of My Life*, soit d'une relation de mentor ou de tuteur dans *28 Jours Plus Tard*, *Les Fils De L'Homme*, *Phénomènes*, *Bienvenue à Zombieland*, *V Pour Vendetta*, *10 Cloverfield Lane*, *The Girl With All The Gifts*. Outre les enjeux scénaristiques

¹³³ Je considère que les interventions armées à l'étranger ne sont pas effectuées par altruisme. En effet, ce genre d'opérations, extrêmement coûteuses en moyens financiers, matériels et humains visent plutôt à sécuriser des ressources (e.g. énergies fossiles, métaux précieux) ou des positions stratégiques (e.g. ports en eau profondes, canaux, points de pressions limitrophes).

¹³⁴ Ce constat renforce une intuition quant au succès du mouvement survivaliste. En effet, je suis convaincu que la perspective d'un effondrement sociétal généralisé est tout particulièrement souhaité afin de rebâtir la civilisation sur des bases neuves.

¹³⁵ En témoigne le regain d'intérêt pour la question climatique de ces dernières années : Greta Thunberg ou Extinction Rebellion en 2018

¹³⁶ Il serait possible, en poussant l'analyse jusque dans ses retranchements, de trouver les signes d'une relation filiale dans ces films mais cela ne serait pas honnête.

inhérents à l'utilisation d'enfants ou de jeunes adultes dans le récit (e.g. leur protection), nous constatons que la famille est un motif récurrent - qu'elle soit composée de liens de parenté ou non. Pour autant, les constantes idéologiques qui lui sont attribuées varient. Là où *Bird Box* aborde le sujet du déni de grossesse et de la dépression post-partum (i.e. elle appelle son enfant « garçon » et la petite dont elle s'occupe « fille »), *Bienvenue A Zombieland* fait état d'un « transfert » affectif envers une inconnue (i.e. que l'adulte responsable considère comme sa fille), *Dernier Train Pour Busan* se concentre sur la thématique de la réconciliation après la séparation. Conséquemment, le rôle des enfants dans le récit a un réel impact sur le discours véhiculé et nous pouvons le comprendre de plusieurs manières. Premièrement, cela peut permettre de donner de la profondeur au personnage, le rendant responsable envers un individu nécessitant son appui. Deuxièmement, cela permet de rendre le récit réaliste : les comportements familiaux faisant écho avec le vécu des spectateurs, leurs heuristiques. Enfin, cela peut provenir d'une rupture discursive, dans le champ cinématographique, que j'attribuerais à l'effet « princesse et dragon »¹³⁷. En effet, je pense que la représentation de la femme dans le cinéma a évolué durant ces dernières décennies et qu'il n'est plus possible de considérer cette figure¹³⁸ comme « l'être à sauver ». Ainsi, l'utilisation d'un enfant - qui sera en partie responsable des éléments perturbateurs ou du dénouement - est plus appropriée et socialement admise. Mais il serait nécessaire de produire une enquête à part entière sur le sujet pour pouvoir le vérifier.

Si ces approfondissements nous ont permis d'aborder des sujets laissés en suspens dans la partie précédente, ils nous permettent surtout de conclure sur les questions de recherche.

4.2.2 Révélation apocalyptique : perspectives et résultats finaux

Pour conclure ce travail il est nécessaire de revenir sur la question de recherche et les hypothèses en découlant. Ainsi il convient de la rappeler :

« Comment est représentée la pandémie au cinéma entre les années 2002 et 2019 ? En outre, quelles sont les thématiques les plus récurrentes ayant cours au sein de ce style cinématographique durant cet intervalle ? Plus précisément, existe-il un thème canonique, archétypal, ayant une vocation superlative, partagé par l'ensemble ou une majorité des œuvres de ce corpus ? De ce fait, est ce que ce genre cinématographique propose une lecture homogène des comportements humains en situation de crise pandémique ou existe-il des fractures discursives ? »

Quant aux hypothèses, il était question en (1) de la correspondance des motifs récurrents avec les horizons d'attente du public, initiée par le biais des heuristiques, attenantes aux constantes idéologiques. La (2) traitait de la distinction entre les cultes médiatiques et les autres œuvres de ce champ, quant à leurs correspondances discursives. Concernant la (3), il était question du message politique correspondant à l'époque (i.e. théorie du miroir). En (4) le postulat faisait état d'une relation entre le discours, le type de pandémie et le traitement des infectés.

Cette étude nous a permis de constater qu'il est ardu de définir une représentation correspondant à l'ensemble du « genre pandémique » mais qu'il est possible, au travers d'une catégorisation topique de faire émerger des thématiques récurrentes : en fonction du type de pandémie et au travers de la relation qu'entretiennent les survivants avec les infectés (4). Ainsi, les motifs récurrents sont principalement représentés par la

¹³⁷ Ce concept est une proposition qui ne s'appuie sur aucune théorie mais qui permet de développer mon propos.

¹³⁸ Pour autant qu'il existe une figure féminine archétypale.

parentalité, le rapport à « l'autre » et la violence. Ceux-ci sont eux-mêmes constitués de sous-thématiques diverses (e.g. « l'inversion des rôles par l'adaptabilité », l'écologie, le rapport au corps) et de personnages archétypaux (e.g. le scientifique, le consommateur, « l'antagoniste conscient »). Ainsi, il n'existe pas de thème canonique à proprement parlé, si ce n'est la pandémie dans une réalité dystopique. Pour autant, il est possible d'identifier des fractures discursives entre les œuvres que nous attribuons principalement à l'audience visée par les milieux du cinéma. En effet, plus les thématiques abordées sont spécifiques, plus l'intérêt suscité trouvera son écho dans un public d'initié – tout en sachant que l'inverse n'est pas forcément vrai (2). Cela implique que les horizons d'attente des spectateurs sont déterminés par leur implication dans le cinéma, sous-entendu de leur rapport à l'esthétique cinématographique (1). Ainsi, ces productions détiennent toutes un « contenu de vérité », qu'une exégèse permet de déceler par le biais d'une analyse rigoureuse. Cependant, il est important de rappeler que les résultantes de ce processus herméneutique sont soumises à une interprétation subjective - de l'exégète, visant à aboutir à un tout « cohérent et unifié », s'inscrivant dans une constellation de possibles : à l'image d'une asymptote, l'enquête esthétique « tend vers la vérité » mais ne l'atteint jamais vraiment. En conséquence, il serait prétentieux de soutenir le fait que toutes les thématiques ont été identifiées et que leurs interprétations permettent d'édicter des lois concernant la pandémie au cinéma. Pour autant, nous avons remarqué, que certaines d'entre-elles sont récurrentes, tout en correspondant aux enjeux sociaux ayant cours durant l'époque de leur production et de leur diffusion (3). Il est alors possible de mettre en relation la stérilité avec les enjeux environnementaux, la figure de l'altérité avec la peur de l'immigration, le rapport au corps avec les institutions régaliennes. Si ces craintes ne sont pas inédites, la manière de les présenter l'est : plus grande représentativité ethnique dans les castings, incorporations de discours actuels (e.g. « théorie du genre », complotisme) etc. Dans l'ensemble, nous pouvons donc dire que la pandémie au cinéma procède d'une critique sociale et sociétale mais il serait faux de dire que seul ce type de contenu - postapocalyptique au demeurant, s'en empare. Pour cause, ne serait-ce pas l'apanage du Cinéma, que d'identifier les enjeux de notre société, de les retranscrire et de les diffuser pour que nous puissions les intégrer et par la suite en dissenter ?

5. Limites et propositions

L'une des limites principales du présent travail réside dans la subjectivité inhérente à l'enquête esthétique. En effet, produire l'exégèse d'un contenu, quel qu'il soit, en appelle aux connaissances préalables du chercheur ce qui implique que les variables identifiées entrent en résonance avec son logiciel biographique. En d'autres termes, l'initié soumet le contenu discursif à une analyse, en fonction de règles implicites et explicites propres à la communauté épistémique dont il fait partie mais l'interprétation n'en est pas pour autant similaire, du moins pas toujours. Par conséquent, les résultats de cette étude sont conditionnés et déterminés par le cadrage intellectuel auquel je les ai soumis : un autre que moi n'aurait pas développé certains aspects et en aurait pris d'autres en considération. Ainsi, il est nécessaire de relativiser les conclusions.

Dans un autre registre, la pluralité des œuvres étudiées peut être considérée comme trop ambitieuse ce qui a un impact sur l'homogénéité du corpus et donc réduit la valeur scientifique du travail. Si l'exhaustivité permet la comparaison, un trop grand échantillon tend à faire disparaître les valeurs extrêmes et de ce fait à normaliser les résultats. D'un point de vue statistique, cela est louable mais dans une analyse telle que celle-ci, plutôt qualitative que quantitative, cela tend à faire ressortir des thématiques partagées par des œuvres qui ont des propos pour la plupart très éloignés : un corpus plus réduit aurait permis l'analyse de thématiques précises plutôt qu'englobantes. C'est pourquoi, plus le corpus est grand, plus il est aisé de trouver des similitudes. Pour autant, cette décision provient d'un constat découlant de la revue préalable de la littérature où la question pandémique était majoritairement soulevée par le biais des

pandémies de zombies. S'il ne paraissait pas possible de se séparer de ce type de contenu, j'ai pris la décision d'incorporer des œuvres traitant la question différemment afin de me démarquer et de questionner ce genre cinématographique de manière originale – ce qui fait d'ailleurs sa faiblesse.

Ensuite, je regrette de ne pas avoir pu d'avantage développer la relation entre le budget et les recettes des œuvres composant le corpus. Ayant pris conscience de l'importance de ces variables en dernière instance – m'étant principalement concentré sur le contenu, le temps m'a manqué, afin de questionner dans une plus large mesure cet aspect. Ainsi, cela pénalise grandement l'analyse entre les productions de type « blockbuster », le « cinéma d'auteur » et ce qui se situe entre les deux.

De plus, je pense ne pas avoir été assez éloquent quant à la question de la responsabilité des réalisateurs dans la formation des discours. De fait, l'exégèse implique une réflexion critique, qui n'est pas dirigée vers un individu, mais force est de constater que ne pas le spécifier implique une désignation tacite envers l'émetteur du discours. Ainsi, lorsqu'il est question de xénophobie par exemple (e.g. « l'enragé »), un lecteur non-averti pourrait croire que le réalisateur tente de faire passer un message visant à péjorer certaines communautés. Pourtant, je suis convaincu que ce n'est pas le cas et que ce discours procède d'une interconnexion, dont les ramifications ne sont pas décelables, entre tous les acteurs constitutifs des milieux du cinéma : réalisation, production, distribution, public, etc. Toutefois, cela soulève une question quant à la dimension du lien entre une œuvre et son créateur : un film devient-il mauvais ou risible si son concepteur s'avère être un escroc ou un être malveillant (e.g. affaires « Weinstein », « Polanski » ou encore « Cantat ») ?

Enfin, j'aurais aimé disserter des implications cinématographiques sur la crise sanitaire actuelle, mais la problématique, étant encore récente et constituée de luttes idéologiques, je n'ai pas voulu m'avancer. En effet, il semblait risqué de développer une argumentation, aussi critique soit-elle, sur le sujet et je le regrette. Pour autant, je considère que cette situation, m'ayant poussée à ne pas aborder la question, est d'une certaine manière révélatrice. D'ailleurs, mes successeurs auront sûrement un regard plus objectif que le mien.

Concernant mes recommandations, quant à une recherche ultérieure, plusieurs pistes se profilent. Premièrement, il serait intéressant d'effectuer des recherches sur les questions attenantes à la virilité. Pour cause, j'ai observé une certaine évolution de la représentation masculine, qui dépeint des hommes de moins en moins sûrs d'eux-mêmes, animés par une volonté de trouver des compromis par le dialogue plutôt que par la confrontation. Si ce constat est particulièrement prégnant dans les œuvres atypiques récentes – sous-entendu comme provenant du cinéma d'auteur, force est de constater que la figure virile archétypale – qu'un Stallone ou un Schwarzenegger ont représenté en leur temps – tend à se transformer. Si cela n'est pas étonnant, au regard du développement récent de la « théorie du genre », cela nous amène à la deuxième piste qui concerne plus particulièrement la femme. Effectivement, nous avons vu que la figure du père est omniprésente dans le genre pandémique – et postapocalyptique de manière générale – mais de nouvelles productions tendent à mettre l'emphase sur les qualités maternelles qui, à certains égards, sont tout aussi légitimes que les masculines. Précisément, il serait intéressant de voir si la question de « l'instinct maternel » est traitée - sous-entendant une ténacité et une force surpassant celle de l'homme.¹³⁹ Ensuite, il serait intéressant de produire une comparaison entre les œuvres, notamment par pays. Pour cause, lors de mes recherches préliminaires, je me suis rendu compte que

¹³⁹ Je prends pour exemple le cas de *Aliens, Le Retour* (1986) où Ripley (Sigourney Weaver) réussit à survivre, face à l'assaut incessant de xénomorphes surhumains, là où les meilleurs soldats de la galaxie se sont fait tués : j'attribue cette réussite à « l'instinct maternel » qui l'anime suite à la découverte d'une enfant, rescapée d'un massacre.

le cinéma anglais était tout aussi prolifique que ne l'est l'américain et je pense qu'une étude qui irait dans ce sens aurait beaucoup de potentiel. Enfin, j'ai déjà remarqué que la crise du Covid 19 avait bouleversé la question pandémique au cinéma et il serait intéressant de comparer mon travail à celui d'une personne s'étant intéressée aux productions récentes. En effet, la question du confinement n'a pas été abordée, au sens strict du terme¹⁴⁰, dans mon corpus, mais je pense que celle-ci a de beaux jours devant elle.

6. Conclusion

« Imaginer l'apocalypse est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort. »¹⁴¹

Une image puis un doute, un symbole puis une question, une enquête puis une révélation. Animé par une volonté de comprendre, l'exégète observe, il retourne, il décortique, il se lance à la poursuite d'une idée, lui ayant traversé l'esprit ou lui ayant été soufflée. La lutte qui l'oppose à l'objet de ses désirs, le contenu esthétique, est rythmée par d'âpres contorsions intellectuelles, n'aboutissant pas toujours, le laissant dans l'embarras, la frustration. Puis, celui-ci interroge, il plisse les yeux et entrevoit l'exorde d'un discours, qu'il soumet à la critique, par sa démarche herméneutique. S'en suit une avalanche de réponses, qu'il tente de saisir, d'ordonner afin qu'en émerge un tout unifié et cohérent. Son enquête ayant abouti, cela ne fait que recommencer, car ses conclusions ont démontré que ce qu'il pensait vrai ne l'était pas, le doute s'installe. Pourtant, il arrive un moment où l'initié se doit d'arrêter, de mettre un terme à cette course effrénée et de regarder si le chemin qu'il a traversé n'est pas parsemé des fruits qu'il convoitait.

Cette enquête, bien qu'incomplète, tente de faire émerger le contenu de vérité d'un style cinématographique parcouru de récits apocalyptiques. En son sein, nous avons pu entrevoir les prémisses d'une réponse, nous poussant à ressasser, encore et toujours, des conclusions qui n'en sont pas, des thématiques qui se découvrent, sans pour autant se dévoiler. Ainsi, nous avons investigué le champ du cinéma, parcouru par de multiples symboles, de figures archétypales, de motifs récurrents. Nous avons vu que le traitement de la pandémie, synonyme de maladie et d'infectés, n'en fait pourtant pas son épiceutre mais nous amène, par de sinueux détours, à questionner les relations qu'entretient l'humanité avec son environnement, ses contemporains, ses institutions, sa condition d'être mortel et fragile.

Luttant pour ses idées, sa famille, sa nation, le protagoniste évoluant dans cet univers est un reflet de la société l'ayant fait apparaître : l'espace diégétique naît d'une confrontation des enjeux modernes et des horizons d'attentes du public. Fêré de récits dystopiques, le spectateur prend donc sa revanche sur une modernité emplie de vices et d'inégalités : la pollution, la surconsommation, l'individualisme. Son appétit pour la tragédie est animé par un besoin d'émancipation face à une réalité routinière et imparfaite, que seul un exutoire catastrophique lui permet d'atteindre : lorsqu'il ne reste rien, tout est à construire. Le septième-art est donc le remède à son mal-être, il le fait reposer dans de verts pâturages, le dirige près des eaux paisibles et restaure son âme¹⁴². Ainsi se termine notre épopée, au même endroit où elle a débuté, mais sur des paroles plus heureuses, laissant présager un dénouement plus rayonnant que ne l'est celui de la pandémie.

¹⁴⁰ Sauf dans *10 Cloverfield Lane* et dans ce cas, l'action se déroule dans un bunker.

¹⁴¹ VIDAL J. P., « Moi seule en être cause... », op.cit. pp.45.

¹⁴² DAVID, *La Bible*, Psaume : 23.

7. Bibliographie

- ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1995 [1970], pp. 170-193.
- AURAY N., « Les techniques de l'information et le régime exploratoire » in Van Andel P., Boursier D., *La sérendipité. Le hasard heureux*, Paris : Hermann, 2011, pp. 329-343.
- AMSLER F. & NORELLI E., « Qu'est-ce qu'une apocalypse », in *Religions et histoire*, 34, 2010, pp. 20.
- BAEHREL R., « Epidémie et terreur: histoire et sociologie. » in *Annales historiques de la Révolution française*. Société des Etudes Robespierriennes, 1951. pp. 113-146.
- BECKER H., *Outsiders. Étude de la sociologie de la déviance*, Paris : A.M.-Métayer, 1985, 247 pp.
- BESSON R., « Pierre Sorlin, Introduction à une sociologie du cinéma », in *Lectures*, 2015, 246 pp.
- BOUCHER, C., *Prolégomènes à une interprétation de la figure du zombie*, Montréal : Département de littérature comparée, Faculté des arts et sciences Université de Montréal, 2015, 117pp.
- BOURDIEU P., « Effet de champ et effet de corps » in *Actes de la recherche en sciences sociales, Stratégies de reproduction*, 59, 1985, pp. 73.
- BOUTIER J., « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIe-XVIIIe siècles). » in *Le voyage à l'époque moderne*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne : Cahiers de l'Association des Historiens modernistes des Universités 27, 2004, pp. 7-21.
- BREMOND C., « La logique des possibles narratifs » in *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 8, 1966, pp. 60-76.
- CASSETTI F., « Les yeux dans les yeux » in *Communications, Enonciation et cinéma*, 38, 1983, pp. 78-97.
- CHASSAY J.-F., « Les petites apocalypses de John Cassavetes » in *Cinémas*, 13(3), 2003, pp. 79-94.
- CHOMSKY N. & HERMAN E., *La fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie*, Marseille : Agone, 2008, 646 pp.
- COULOMB GULLY M., « Proposition pour une méthode d'analyse du discours télévisuel » in *Mots. Les langages du politique*, 70, 2002, pp. 103-113.
- COWEN P. S., « L'importance des processus cognitifs et de la recherche empirique en études cinématographiques » in *Cinémas*, 12(2), 2002, pp. 39-59.
- DARRE Y., « Le cinéma, l'art contre le travail » in *Mouvements*, 27-28, 2003, pp. 120-125.
- DARRE Y., « Esquisse d'une sociologie du cinéma » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, 2006, pp. 122-136
- DELAPORTE, C., « Sociologie du cinéma et théorie des réseaux. Pour une analyse structurale des « Européens à Hollywood » in *Sociologie de l'Art*, 1(1-2), 2016, pp. 37-62.

DELCOURT J., « ALFONSI Laurence, Le cinéma du futur. Les enjeux des nouvelles technologies de l'image » in *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 39(2), 2008, pp. 86.

DEWEY J., « Le schème de l'enquête », in *Logique. La théorie de l'enquête*, prés. et trad. de G. Deledalle, Paris : PUF, 1967 [1938], pp. 165-185.

DUBOIS R., *Une histoire politique du cinéma : Etats Unis, Europe, Urss, France* : Sulliver, 2007, 216 pp.

ESCANDE-GAUQUIE P., « Cinéma d'auteur ou cinéma grand public: Une contradiction française? » in *Les Cultural studies dans les mondes francophones*, 2010, pp. 263.

ESQUENAZI J.-P., « Éléments de sociologie du film » in *Cinémas*, 17(2-3), 2007, pp. 117-141.

ETHIS E., *Sociologie du cinéma et de ses publics-4e éd.*, France : Armand Colin, 2018, 216 pp.

FOUCAULT M., *Surveiller et punir : Naissance de la Prison*, Paris : Gallimard, 2003, 360 pp.

FERRER C., « L'évolution de la fin : de La Jetée à 12 Monkeys » in *Cinémas*, 13(3), 2003, pp. 53-77.

FERRO M. & METZ C., « Langage et Cinéma » in *Annales, Economies, sociétés, civilisations*. 28^e année, 1, 1973. pp. 155-157.

FIORENTINI L., « Machines et *deus ex machina* dans les spectacles comiques » in Brigitte Le Guen éd., *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, Théâtres du monde , 2013, pp. 121-136.

GAUDREAU A. & MARION P., « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma » in *Cinémas*, 17(2-3), 2007, pp. 215-232.

GEUENS G., « Les médiamorphoses du (néo)libéralisme. Propagande, idéologie dominante, pensée unique » in *Quaderni*, 72, 2010, pp. 47-48.

GIGERENZER G. & GAISSMAIER W., « *Heuristic decision making*. » in *Annual review of psychology*, 62, 2011, pp. 451-482.

GUERRERO, E. « AIDS as monster in science fiction and horror cinema » in *Journal of Popular Film and Television*, 18(3), 1990, pp. 86-93.

GURYLAND I., « Réminiscences of A. P. Tchekhov » in *Teatr je iskusstvo*, 28, 1904, pp. 521.

HEFFERMAN T., « The Post-Apocalyptic Imaginary : Science, Fiction, and the Death Drive » in *English Studies in Africa*, 58(2), 2015, pp. 66-79.

JACOBI J., *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, Princeton: Princeton University Press, 2020, 256 pp.

JAUDON R., « Comprendre les manifestes du cinéma moderne. Vers une définition contemporaine du politique » in *Marges*, 21, 2015, pp. 10-21.

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

JAQUES P.-E., « Compte rendu de [HAVER, Gianni (dir.), *La Suisse, les Alliés et le cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2001, 141 p. / HAVER, Gianni et Patrick J. GYGER (dir.), *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, Lausanne, Antipodes, 2002, 213 p.] » in *Cinémas*, 13(3), pp. 193–203.

JULLIER L., « Théories du cinéma et sens commun : la question mimétique » in *Cinémas*, 17(2-3), 2007, pp. 97–115.

JOST F., « Ruptures et retournements de la sémiologie des médias à l'ère de la communication », in *Semen*, 23, 2007, pp. 97–115.

KLEIN N., *La stratégie du choc: la montée d'un capitalisme du désastre.*, Montréal : Leméac, 2007, pp. 142- 143.

KLEINEN J., « Framing 'the Other'. A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese. » in *Asia Europe Journal*, 1, 2003, pp. 433–451.

LAGNY M. & SORLIN P., « Introduction à une sociologie du cinéma » in *Questions de communication*, 28, 2015, pp. 375-376.

LE GUERN P., *Les cultes médiatiques : Culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002, 240 pp.

LEVERATTO J. M. & MONTEBELLO F., *Sociologie du cinéma et sociologie des "pratiques culturelles"*, in LE QUÉAU p., *20 ans de sociologie de l'art: bilan et perspectives*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp.115-128.

LÉVY D., *Situation esthétique du cinéma*, Paris : Doctoral dissertation, Université de Paris VIII, 1992, 251 pp.

MATHER P. D., « Science-fiction et cognition » in *Cinémas*, 12(2), 2002, pp. 75–88.

MAGO, Z., « Easter Eggs in Digital Games as a Form of Textual Transcendence (Case Study) » in *Acta Ludologica*, 2(2), 2019, pp. 48-57.

MAINGUENEAU D., « Que cherchent les analystes du discours ? » in *Argumentation & Analyse du discours*, 9, 2012, pp.17.

MAUROY, H. « La Fable des abeilles de Bernard Mandeville. L'exploitation de son prochain comme fondement de la civilisation » in *Revue européenne des sciences sociales*, 2011, 49(1), pp. 83-110.

MEYER M., MOLYNEUX-HODGSON S., « 'Communautés épistémiques' : une notion utile pour théoriser les collectifs en sciences ? » in *Terrain & travaux*, 18(1), 2011, pp. 141-154.

MOYA A. & LÓPEZ G., « Looking Back: Versions of the Post-Apocalypse in Contemporary North-American Cinema » in *Film Criticism*, 2017, 41(1), 182 pp.

PALACIO SANCHEZ L. et alii, « Stendhal syndrome: a clinical and historical overview » in *Archivos De Neuro-Psiquiatria*, 76(2), 2018, pp. 120–123.

PEQUIGNOT, B. in ESQUENAZI J. P., *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, Coll. « U », 2007, pp. 227 in *Sociologie de l'Art*, 3(3), pp. 113-119.

PERRON B., « Faire le tour de la question » in *Cinémas*, 12(2), 2002, pp. 135–157.

PITHON R., « Le film comme document historique et sociologique. Quelques réflexions méthodologiques et critiques » in *Revue européenne des sciences sociales*,

11(30), 1973, pp. 123-143.

PITHON, R., « Cinéma et histoire: Bilan historiographique in Vingtième Siècle » in *Revue D'histoire*, 46, 1995, pp. 5-13.

POZZUOLI A., *Les Morsures du loup-garou*, Paris : Les Belles Lettres, 2004, 256 pp.

RUBIO, V., « Psychologie des foules, de Gustave le Bon. Un savoir d'arrière-plan » in *Sociétés*, 2008, 2, pp. 79-89.

SORLIN P., *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris : Klincksieck, coll. d'Esthétique, 2015, 256 pp.

TERRENOIRE J. P., « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil » in *Revue française de sociologie*, 26(3), 1985, pp. 509- 527.

ULMANN, J.-M., « Le spectacle des épidémies » in *Les Tribunes de la santé*, 11(2), 2006, pp. 47-54.

PITHON, R., « Cinéma et histoire: Bilan historiographique » in *Vingtième Siècle. Revue D'histoire*, 46, 1995, pp. 5-13.

VALENTIN J. M., *Hollywood, le Pentagone et Washington : Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris : Autrement, Frontières, 2010, 207 pp.

VAN ZONEN, L. «Audience reactions to Hollywood politics» in *Media, Culture & Society*, 29(4), 2007, pp. 531-547.

VERVAEKE, J. et alii., *Zombies in Western Culture: A Twenty-First Century Crisis*. Open Book Publishers, 2017, 93 pp.

VIDAL J. P. « Moi seule en être cause... » in *Protée*, 27(3), 2000, pp. 45-56.

VILLENAVE, B. « Les Cinéastes hollywoodiens de la " Live Television Generation". L'expérience de la réalisation télévisée en direct et ses répercussions sur le style filmique des années 1960 », in *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris : L'Harmattan, Champs visuels, 2012, pp. 191-199.

8. Filmographie

AFFLECK C. (dir.), *Light of my life*, États-Unis: Black Bear Production, Sea Change Media, 2019

ANDERSON P. W. S. (dir.), *Resident Evil: Apocalypse*, Royaume-Uni/ États-Unis /France/Allemagne/Canada: Constantin Film, Davis Film, Impact Pictures, Screen Gems, 2004

ANDERSON P. W. S. (dir.), *Alien Vs. Predator*, États-Unis/Canada/Allemagne/République Tchèque/Royaume-Uni: Brandywine Production, 20th Century Fox

BALL W. (dir.), *Le Labyrinthe*, États-Unis: 20th Century Fox, Gotham Group, 2014

BAY M. (dir.), *The Island*, États-Unis: DreamWorks SKG, Warner Bros Pictures, 2005

BIER S. (dir.), *Bird Box*, États-Unis: Bluegrass Films, Chris Morgan Production, 2018

BOYLE D. (dir.), *28 jours plus tard*, Royaume-Uni : British Film Council, DNA Films, 2002

BRUNO J. (dir.), *Virus*, États-Unis: Mutual Film Company, Universal Pictures, Dark

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

Horse, 1999

CUARON A. (dir.), *Les Fils de l'Homme*, Royaume-Uni/ États-Unis: Strike Entertainment, Relativity Media, Hit & Run Production, 2006

FLEISCHER R. (dir.), *Bienvenue à Zombieland*, États-Unis: Columbia Pictures, Relativity Media, Pariah, 2009

FORSTER M. (dir.), *World War Z*, États-Unis: Skydance Production, Hemisphere Media Capital, GK Films, Plan B Entertainment, 2013

FRESNADILLO J. C. (dir.), *28 semaines plus tard*, Royaume-Uni : DNA Films, 2007

GILLIAM T. (dir.), *L'armée des 12 singes*, États-Unis: Universal Pictures, Atlas Entertainment, 1995

HIRSCHBIEGEL O. (dir.), *Invasion*, États-Unis: Vertigo Entertainment, Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, 2007

HOBSON H. (dir.), *Maggie*, États-Unis: Inferno Entertainment, 2015

HOWARD R. (dir.), *Inferno*, États-Unis: Colombia Pictures, Imagine Entertainment, LStar Capital, Mid Atlantic Films, 2016

HOWLING B. & RAMKE Y. (dirs.), *Cargo*, Australie : Addictive Pictures, Causeway Films, White Hot Production 2017

JARMUSH J. (dir.), *The Dead Don't Die*, États-Unis: Animal Kingdom, 2019

KASDAN L.(dir.), *Dreamcatcher*, États-Unis: Castle Rock Entertainment, Village Roadshow Pictures, 2003

LAWRENCE F. (dir.), *Je suis une Légende*, États-Unis: Original Film, Heyday Films, 2007

MEIRELLES F. (dir.), *Blindness*, Japon/Brésil/Canada : 02 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Picture, 2008

MCCARTHY C. (dir.), *The Girl with all the Gifts*, Royaume-Uni: Attitude Film Sales, BFI Film Fund, Poison Chef, 2016

MCTEIGUE J. (dir.), *V pour Vendetta*, États-Unis /Royaume-Uni/Allemagne : Warner Bros, Silver Pictures, Dc Comics, Virtual Studio, Fünfte Babelsberg Film, 2006

ROMERO G. A. (dir.), *La Nuit des Morts-Vivants*, États-Unis: Karl Hardman & Russel Streiner, 1968

SANG-HO Y. (dir.), *Dernier Train Pour Busan*, Corée du Sud : RedPeter Film, 2016

SCOTT R. (dir.), *Alien, Le 8^{ème} Passager*, États-Unis/Royaume-Uni : Brandywine Production, 20th Century Fox, 1979

SHULTS T. E. (dir.), *It Comes at Night*, États-Unis: Animal Kingdom, 2017

SHYAMALAN M. N. (dir.), *Phénomènes*, États-Unis /Inde: Blinding Edge Pictures, Spyglass Entertainment, UTV Motion Pictures, Dune Entertainment, 2008

SODERBERGH S. (dir.), *Contagion*, États-Unis /Emirats Arabes Unis/Hong Kong : Double Features Films, Digital Images Associates, Participant, Warner Bros, Image Nation Abu Dhabi, 2011

SOMMERS S. (dir.), *Van Helsing*, États-Unis /République tchèque/Roumanie : The Sommers Compay, Universal Pictures, Stillking Films, Carpathian Pictures, 2004

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

TRACHTENBERG D. (dir.), *10 Cloverfield Lane*, États-Unis : Bad Robot Production, Paramount Pictures, 2016

WACHOWSKI L. & L. (dir.), *Matrix*, États-Unis/Australie : Warner Bros, Village Roadshow Pictures, 1999

WISEMAN L. (dir.), *Underworld*, États-Unis/Royaume-Uni/Allemagne/Hongrie : Lakeshore Entertainment, 2003

WRIGHT E. (dir.), *Shaun of the Dead*, Royaume-Uni/France:Studiocanal, Working Title Films, Big Talk Production, 2004

9. Annexes

Tableau 1: corpus de source original

Titre	Réalisateur	Année
La Nuit des Morts-Vivants	ROMERO G. A	1968
Alien, Le 8 ^{ème} Passager	SCOTT R	1979
L'armée des 12 singes	GILLIAM T.	1995
Virus	BRUNO J.	1999
Matrix	WACHOWSKI L. & L.	1999
28 jours plus tard	BOYLE D.	2002
Dreamcatcher	KASDAN L.	2003
Underworld	WISEMAN L.	2003
Resident Evil: Apocalypse	WITT A.	2004
Alien Vs. Predator	ANDERSON P. W. S.	2004
Van Helsing	SOMMERS S.	2004
Shaun of the Dead	WRIGHT E.	2004
The Island	BAY M.	2005
Les Fils de l'Homme	CUARON A.	2006
V pour Vendetta	MCTEIGUE J.	2006
28 semaines plus tard	FRESNADILLO J. C.	2007
Invasion	HIRSCHBIEGEL O.	2007
Je suis une Légende	LAWRENCE F.	2007
Blindness	MEIRELLES F.	2008
Phénomènes	SHYAMALAN M. N.	2008
Bienvenue à Zombieland	FLEISCHER R.	2009

LA PANDÉMIE SUR GRAND ÉCRAN

Contagion	SODERBERGH S.	2011
World War Z	FORSTER M.	2013
Le Labyrinthe	BALL W.	2014
Maggie	HOBSON H.	2015
10 Cloverfield Lane	TRACHTENBERG D.	2016
Dernier Train Pour Busan	SANG-HO Y.	2016
Inferno	HOWARD R.	2016
The Girl with all the Gifts	MCCARTHY C.	2016
Cargo	HOWLING B. & RAMKE Y.	2017
It Comes at Night	SHULTS T. E.	2017
Bird Box	BIER S.	2018
The Dead Don't Die	JARMUSH J.	2019
Light of my life	AFFLECK C.	2019