

Poussées à la régression et réunies en communautés closes, les populations « primitives » de *Doomsday* se défendent contre l'envahisseur anglais. À droite : Sinclair refuse la voie de sortie par les airs qui lui est offerte.

Horizons successivement ouverts et fermés dans *La Zona* : le jeune fugitif se débat dans un espace illusoirement étendu où l'espoir de fuite n'est qu'un leurre du labyrinthe social.



l'effet du confinement forcé, comme une lente involution vers les origines de l'homme. L'Écosse, terre de traditions antiques, n'a plus d'âge ; ou plutôt ses âges se confondent désormais avec ceux de l'Histoire.

Le commando emmené par Sinclair va ainsi rencontrer successivement une faction de punks cannibales dont les scarifications et piercings divers ne sont pas sans rappeler les contaminés de *Ghosts of Mars* (Carpenter toujours...), puis une troupe de chevaliers habitant un château de pacotille, ancien décor à touristes. Idée géniale : le professeur Kane est incarné par Malcolm McDowell, qui peu après *Orange mécanique* endossa le costume de l'empereur romain fou Caligula (celui qui nomma consul son cheval favori) dans le film de Tinto Brass – quelle meilleure référence pour un scientifique devenu gourou d'une bande de fanatiques moyenâgeux ? Ce voyage dans le passé – car c'est bien de cela qu'il s'agit – nous est annoncé d'emblée par le commentaire *off* en début de film : le tracé du mur de confinement suit celui de l'ancienne frontière que les Romains édifièrent entre leurs nouvelles conquêtes anglaises et les barbares venus des terres du Nord, le célèbre mur d'Hadrien. Barbares ? Mais de quel côté de la ligne se situent exactement les barbares ? S'agit-il des victimes, punks bestiaux espérant une vie meilleure au-delà du mur et chevaliers anachroniques, ou des responsables, paisiblement installés à Londres, et qui décidèrent naguère de fermer les portes de l'Écosse pour mieux se protéger du « Faucheur » ?

L'essentiel n'est pas là. L'essentiel, c'est que le projet de Marshall prend corps dans la progressive et silencieuse fuite à travers les failles du mur – la fuite du virus. Brèche qui, imparablement, en ouvre une deuxième : la traversée de l'enceinte par le commando de Sinclair, puis la violation de l'interdiction aérienne lorsque l'hélicoptère gouvernemental se pose en zone contaminée en vue de récupérer l'antidote. L'essentiel, surtout, c'est que cette fuite concerne le genre lui-même, apanage du réalisateur de *Dog Soldiers* et du terrifiant *The Descent* : sans se limiter aux codes d'un « cinéma de genre » qu'il connaît par cœur et qu'il réinvente avec talent, Marshall annonce d'emblée que ce mur codifié n'inhibera aucunement son ambition artistique – celle de bâtir avec *Doomsday* un grand pot-pourri de références diverses. Sa mise en scène sera donc baroque, et les personnages complètement délirants – la seule séquence de « concert punk » organisé par Sol suffit pour s'en convaincre. Vaste opération de résurrection des fantômes cinématographiques des années quatre-vingt : après un début en forme

d'hommage à Carpenter, c'est clairement aux paysages écossais de *Highlander* que Marshall fait référence lors de la découverte du château médiéval, avant de nous faire vivre une hallucinante séquence de poursuite motorisée digne de *Mad Max*. Ce sont bien les spectres de ces classiques de la série B qui « viennent à la rencontre » des membres du commando et les contaminent, comme autrefois Nosferatu rejoignait Hulter. Tel le virus « Faucheur », le genre n'est stoppé par aucun mur.

### LA ZONA : LES COULOIRS DU LABYRINTHE

La mur de la Zone est comme le rempart d'une prison : un long panoramique filme les rues du ghetto de riches de la même manière qu'il filmerait une banlieue chic américaine, avec ses villas de rêve et ses belles voitures, avant de pivoter lentement vers le mur de briques et les barbelés qui le couronnent, jusqu'à atteindre enfin une caméra mobile dont l'œil scrute infatigablement les environs ; un long panoramique qui fait suite aux plans subjectifs d'Alejandro parcourant les allées géométriques au volant de son véhicule, croisant promeneurs et joggeurs, et qui observe, et qui juge, l'indifférence de ses pairs ; un long mouvement d'appareil qui se clôt sur le mur et les barbelés, sur la caméra de surveillance et la certitude que cette épaisse paroi délimite bien une prison. Sauf qu'ici la topographie traditionnelle est inversée ; sauf qu'ici, à Mexico, les cellules malingres et leurs prisonniers ne sont pas entre les murs, mais à l'extérieur de l'enceinte ; sauf que c'est l'espace le plus étroit, et non le plus ouvert, c'est donc l'espace de la Zone, et non celui du reste de la ville, qui attise les jalousies populaires, tel un jardin d'Éden dont l'homme pauvre serait à jamais banni. La fin du film nous offrira une donnée manquante, essentielle : ces premières images rendues à travers les yeux d'Alejandro sont aussi les premiers plans du dénouement, montrant qu'Alejandro ne retourne pas chez lui, dans son havre familial, au centre de cette prison dorée, mais qu'il se dirige vers l'extérieur de la Zone et vers la ville, vers la sortie du labyrinthe, et qu'il s'autorise à traverser enfin le mur jusqu'à une liberté promise. Moralité, déjà : tout espace est une prison pour celui qui s'y sent à l'étroit, même s'il est un Paradis pour les autres.

Dans *La Zona*, les grandes oppositions s'affirment avec un maniérisme feint : riches dedans et pauvres dehors ; hommes civilisés

à l'intérieur et chenapans à l'extérieur. Les images, volontairement caricaturales, nous donnent à voir de jeunes mexicains opportunistes qui profitent d'une brèche dans le mur, causée par la chute d'un panneau publicitaire – ô belle ironie d'un mercantilisme faussement providentiel – offrant une échelle de fortune, pour pénétrer dans la Zone, elles nous les présentent comme des détresseurs violents qui n'hésitent pas à agresser une femme esseulée dans sa grande demeure, avant d'être chassés par les autochtones et, pour deux d'entre eux, abattus au seuil de la fissure murale. Le troisième, Miguel, parvient à s'enfuir et fait dès lors l'objet d'une chasse à l'homme particulièrement abjecte, orchestrée par un groupe désireux d'éradiquer cette forme virale – la pauvreté vue comme un virus – qui s'est introduite chez eux, qui a contaminé leur organisme. L'humanisme et l'entraide sont l'apanage des gens de l'extérieur, tandis que ceux de la Zone sont prêts à tout, y compris à oublier ce qui fait d'eux des êtres humains, pour se protéger et stériliser leur territoire.

Plus exactement : l'humanisme, plein et entier chez les populations en difficulté, n'est pas totalement absent chez les habitants de la Zone ; il est latent, dissimulé au fond des âmes. Bien que sa faible voix ne parvienne jamais à traverser les remparts, cet humanisme s'exprime : un vieil homme, croyant tirer sur l'un des voleurs, tue accidentellement un gardien et s'en repent dans les larmes. Cette graine d'humanité va germer dans le cœur d'Alejandro lorsque, trouvant le fugitif dans sa cave, il découvre celui-ci pleurant à chaudes larmes la mort de ses deux amis. Le vieil homme, à la toute fin, avouant finalement la vérité à la veuve, pleurera également ; et ce partage dans les larmes devient une forme d'espoir.

Cette humanité est une faille dans le plan de ceux qui veulent dissimuler ces faits. Cette faille, sa progressive étendue, son inexorable mécanisme de prolifération virale, c'est précisément le sujet du film de Pla : comment une brèche dans le mur peut désagréger lentement les convictions profondes et provoquer *in extremis* le besoin de casser la brique, métaphoriquement ou non, pour mieux rencontrer l'homme qui est derrière.

Miguel est le bras armé de cette faille, l'outil de la pitié qui s'insinue et dérobe les cœurs. Thésée moderne, il pénètre dans le Labyrinthe un peu par hasard, beaucoup par audace, avant de se rendre compte qu'il doit affronter le Minotaure. Juste avant la chute du panneau publicitaire – la clé impromptue de son accession au labyrinthe –, à l'intérieur du bus scolaire immobilisé, sa petite amie, Carolina, lui

inscrit sur l'avant-bras son numéro de téléphone : un fil d'Ariane chiffré. Mais très vite, dissimulé dans la cave d'une bonne famille de la Zone, confronté au regard d'abord accusateur et dédaigneux d'Alejandro, Miguel découvre que le Minotaure n'est autre que lui-même : aux yeux des habitants de ce lieu clos, le monstre, c'est toujours l'étranger, celui qui vient de l'extérieur. Bien que rencontrant en Alejandro un soutien inattendu, puis une aide faussement salvatrice, Miguel / Minotaure ne pourra échapper longtemps à ses poursuivants, qui sauront effacer toute trace du crime. Alejandro tentera de rejoindre Carolina en composant le fil d'Ariane, et nous découvrirons, tandis qu'elle raccrochera le combiné sans rien répondre, son visage affreusement tuméfié : tu ne reverras plus ton Thésée, Ariane...

Monde des morts ou espace labyrinthique, la zone située de l'autre côté du mur est symbolisée, dans les deux cas, par *l'épreuve initiatique*. Celle de Sinclair : sauvée par des soldats britanniques quittant l'Écosse lors du confinement, alors qu'elle n'était qu'une petite fille, Éden – elle ne porte pas par hasard le nom du jardin biblique – voit dans cette mission au-delà du rempart une quête personnelle et intimiste, une recherche de ses origines ; l'épilogue la montre observant des photos de sa mère disparue à l'intérieur de ce qui devait être sa maison, avant qu'elle ne prenne le commandement de l'armée punk. Et celle d'Alejandro : adolescent gâté, protégé par les hauts murs d'un quartier ultrasécurisé qui le défend non seulement de la violence endémique – celle, évoquée par son père lors d'une superbe discussion avec son fils, des armes à feu qui inondent la ville – mais aussi de toute relation sociale avec « ceux de dehors », Alejandro trouvera en son ami Miguel une sortie au labyrinthe. Sinclair, Alejandro : l'espoir, incarné par les deux faces de l'être humain, que ces remparts puissent un jour perdre leur puissance, s'écrouler, retourner à ce sol d'où ils furent élevés ; l'espoir, à travers les dernières images de ces deux films, que les camps opposés se réunissent, de gré ou de force : Sinclair prenant la tête de l'armée punk ; Alejandro dégustant un plat banal dans une guinguette banale de la ville – la vraie, celle de dehors. Quelle plus belle image pour la postérité ?