



HAL
open science

Analyse de la mise en scène de John Carpenter sous l'angle des interactions entre la musique et les images dans Halloween

Yohann Guglielmetti

► **To cite this version:**

Yohann Guglielmetti. Analyse de la mise en scène de John Carpenter sous l'angle des interactions entre la musique et les images dans Halloween. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00845039

HAL Id: dumas-00845039

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00845039v1>

Submitted on 16 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire de Master 2 Recherche

**ANALYSE DE LA MISE EN SCENE DE JOHN CARPENTER
SOUS L'ANGLE DES INTERACTIONS ENTRE
LA MUSIQUE ET LES IMAGES DANS *HALLOWEEN***

*soutenu par Yohann GUGLIELMETTI
sous la direction de Frédéric SOJCHER*

REMERCIEMENTS

A mon Directeur de Mémoire, Monsieur Frédéric SOJCHER

Cinéaste et Professeur des Universités de l'Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Je vous remercie de m'avoir reçu si cordialement et d'avoir accepté de diriger mon Mémoire. J'ai eu l'honneur de bénéficier de votre regard assidu, de vos précieuses recommandations méthodologiques, de votre souci de la précision sur la formulation de la problématique et du corpus, qui m'ont permis d'envisager de nouvelles pistes, de structurer, de consolider et de rendre ce Mémoire plus pertinent.

A Monsieur José MOURE

Professeur des Universités à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Je vous remercie de m'avoir offert la possibilité de faire connaître mon travail en m'ayant permis de m'inscrire au colloque du 7 juin 2013 portant sur la musique au cinéma, de m'avoir introduit auprès de Madame Séverine Abhervé et de Monsieur N. T. Binh.

A Monsieur Dominique CHATEAU

Professeur des Universités de l'Université Paris I Panthéon Sorbonne.

J'ai eu l'honneur d'assister à votre séminaire : *Esthétique du Cinéma*. Ce fut un plaisir de partager votre regard sur Eisenstein et le *Contrepoint Orchestral*, ainsi que sur le travail de Michel Fano. Ce sera toujours une grande faveur pour moi d'échanger avec vous sur la musique de film et le cinéma en général.

A Monsieur Charles-Pierre VALLIERES

Producteur et chroniqueur à France Musique / Radio France.

Ce fut un privilège pour moi de partager votre approche de nos passions communes : la musique et le cinéma. Je vous remercie d'avoir si rapidement accepté un entretien pour évoquer John Carpenter et de m'avoir exposé la notion de musique séquentielle.

A Madame Séverine Abhervé

Doctorante à l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne.

Je vous remercie de m'avoir accepté au colloque du 7 juin 2013 portant sur la Musique au Cinéma. Nos échanges, vos conseils et votre regard rassurant portés sur différents aspects du sujet de mon Mémoire, m'ont été fructueux.

A ma mère, Nicaise GUGLIELMETTI

A mon père, Francis GUGLIELMETTI

A ma tante, Lydie BELAIR

A mon Parrain, Jean-Paul GIRARD

A ma marraine, Marie-Yvonne VOITIER

A mon amie, Marième SECK

SOMMAIRE

Remerciements	2
Sommaire	4
I. The Shape Song	10
A. Description du thème.....	10
B. The Shape, la nuit	15
C. The Shape, le jour.....	26
II. Le Tic Tac	38
A. Description du thème.....	38
B. Le <i>Tic Tac</i> définit l'univers de Laurie	39
C. Michael dans l'univers de Laurie	45
III. Thème du Danger	56
A. Description du thème.....	56
B. Michael traque sa proie.....	58
C. Michael apparaît et disparaît.....	84
IV. Deux autres thèmes mineurs	95
A. Thème de l'Exploration	95
B. Le Climax	99
Bibliographie	106
Table des matières	109
Annexes	112

Halloween est une référence du cinéma narratif commercial. C'est le film de fiction le plus rentable de l'Histoire du cinéma indépendant¹ et le plus grand succès de John Carpenter. A sa sortie, le triomphe est tel que, d'une part, la franchise génère une dizaine de suites et remakes et, d'autre part, il crée à lui seul un genre cinématographique nouveau qui perdure encore, appelé « psycho-killer film », ou « slasher movie », donnant naissance à une multitude de mauvaises productions comme à des films introduisant l'humour et la satire tels que *Scream* de Wes Craven. A ce jour, aucun autre film de fiction ne présente un tel palmarès « public », à budget équivalent.

Quelle est la raison d'un tel phénomène, alors même que ce film ne disposant ni de vedettes du cinéma de l'époque, ni d'effets spéciaux particuliers, ni d'une communication de blockbuster, ni d'aucun autre atout marketing, ne serait-ce qu'un « happy end », a été produit avec un budget réduit, un réalisateur inconnu et un scénario de « film de genre » ?

De l'aveu de Carpenter, c'est la musique qui a permis cette réussite. Il l'explique par cette anecdote : « J'ai projeté le montage final avec un minimum d'effets sonores et de musique, pour une jeune cadre de 20th Century Fox (j'ai été à un entretien d'embauche en tant que réalisateur). Elle n'avait pas du tout peur. J'ai donc décidé de « le sauver avec la musique » [...] Les séances d'écriture ont pris deux semaines parce que c'est ce que tout le budget permettait. Halloween a été doublé à la fin de Juillet et j'ai finalement vu le film en public à l'automne. Mon plan pour « le sauver avec la musique » a semblé fonctionner. Environ six mois plus tard, j'ai couru vers la même jeune cadre qui avait été avec 20th Century-Fox (elle était maintenant avec la MGM). Cette fois, elle a énormément aimé le film et tout ce que j'avais fait était d'ajouter de la musique. »²

Fort de cette constatation, estimant, comme John Carpenter, qu'une œuvre audiovisuelle doit pouvoir s'apprécier dans son interaction entre audio et visuel, admirant l'idée rare et

¹ Nous faisons abstraction du *Projet Blair Witch* de Daniel Myrick (1999), qui est moins un film de fiction qu'une opération marketing. L'équipe du film a fait circuler des rumeurs sur internet, faisant croire que le film est un authentique documentaire et suggérant une réelle disparition des trois protagonistes. Sous le coup du mensonge, le public curieux est allé vérifier.

² Traduit d'une page web du site internet de John Carpenter, <http://www.theofficialjohncarpenter.com/pages/themovies/hw/hwstrk.html>.

insolite du réalisateur qui peut concevoir les occurrences de son œuvre d'une façon exhaustive, tant par la bande son que par les images, tentant moi-même de composer la musique de mes films, je me suis vigoureusement intéressé à ce cas exceptionnel du cinéma.

J'ai donc recherché les écrits traitant de cet aspect qui a permis au film de Carpenter d'exister et de devenir un modèle. Ma consultation du catalogue de la Bibliothèque du Film, de celui de la Bibliothèque Nationale de France, de celui de la Bibliothèque André Malraux, de celui de la Bibliothèque François Truffaut, ainsi que du Répertoire National des Thèses et, plus généralement, d'Internet, m'a amené au constat suivant : en France, aucune étude sérieuse ne traite spécifiquement des relations entre la musique et la mise en scène chez John Carpenter et, en particulier, dans *Halloween*.

Beaucoup d'articles font référence à la musique à travers des regards d'ordre appréciatifs, des écrits qui relèvent du commentaire ou de l'allusion, à l'intérieur d'explorations générales plus vastes, mais aucun examen approfondi de ses intentions de compositeur couplées à sa volonté de réalisateur, alors même que, selon John Carpenter, c'est ce qui a permis de faire passer *Halloween* de l'ombre à la lumière.

Nous observerons à quel point cela rend incomplètes des analyses qui ne tiennent pas compte de ce substrat essentiel des intentions du cinéaste qui pense que c'est bien à travers la fusion entre image et musique que l'on doit apprécier un film : « Soudainement une nouvelle voix est additionnée au film brut, nu sans effets ou musique. C'est sur ce film finalisé que la totalité de l'émotion devrait être jugée. Quelqu'un m'a dit une fois que la musique, ou l'absence de celle-ci, peut vous faire mieux voir. Je le crois. »³

Il me semble que les chercheurs subissent l'influence des considérations habituelles sur le rôle de la musique de film, dénoncées par des compositeurs tels que Igor Stravinsky qui déclarait : « Je comprends que l'on ait besoin de papier peint dans une chambre, mais je ne comprends pas que l'on puisse prendre cela pour de la peinture. »⁴, ou Maurice Jaubert qui témoignait : « Que demandent à la musique la plupart de nos metteurs en scène ? D'abord

³ *Ibid.*

⁴ Stravinsky Igor dans l'article *La musique de film ? Du papier peint !*, dans l'Ecran français de novembre 1947.

de boucher les trous ! »⁵. Ajoutés à cela, l'absence tangible et régulière de pertinence des musiques de films comme élément de mise en scène et le manque de compétences en musicologie dans le secteur de la Recherche en Cinéma, lorsque la bande son présente un intérêt fondamental pour le film, elle fait encore défaut dans les analyses.

C'est pourquoi, particulièrement étonné de cette carence, j'ai décidé de m'attaquer à l'étude du travail de John Carpenter sur ce film, sous l'angle des rapports entre l'image et le son, approche inédite en France, d'après mes investigations.

Il est ressorti de ma prospection cinq auteurs qui ont étudiés John Carpenter et plus particulièrement *Halloween*, les anglophones Gregory A. Waller, Gilles Boulenger et les francophones Eric Costeix, Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret. Nonobstant une absence de compréhension du rapport entre la musique et la mise-en-scène chez chacun de ces théoriciens, leurs recherches me paraissent les plus abouties et les plus adaptés à ma problématique.

Je m'appuierai aussi sur deux entrevues complètes de John Carpenter, publiées à onze ans d'intervalle, qui me permettront de m'accorder à son regard sur ses intentions de metteur en scène et de compositeur : Celle de Gilles Boulenger dans *John Carpenter : the Prince of Darkness* (Los Angeles : Silman-James Press, 2003) et la *Conversation avec John Carpenter* de Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret dans *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* (Paris : Dreamland, 1998).

Enfin, pour compléter le corpus, je ferai référence à d'autres ouvrages et articles plus généraux traitant du cinéma et de la musique de film, ainsi que d'autres déclarations de Carpenter à travers des entrevues offertes à la presse cinématographique francophone et anglophone.

Afin d'élaborer le plan sur l'analyse la mise en scène de Carpenter sous l'angle des interactions entre la musique et les images, il m'a paru judicieux de partir d'une étude de la

⁵ Dans Colpi Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film* – Lyon, éditions Serdoc, 1963, page 45 ; et dans : Hacquard Georges, *La Musique et le cinéma* – Presses universitaires de France, 1959, page 66.

structure de la musique du cinéaste sur ce film et ensuite d'examiner sa méthode et ses choix de mise en scène.

Tout d'abord, John Carpenter compose de la musique séquentielle, élément déterminant et fondamental pour la suite de l'analyse. Il écrit des séquences musicales minimalistes, basées sur des patterns, qui peuvent durer 2 ou 3 minutes. Ces bandes musicales sont ensuite placées sur les séquences d'images déjà tournées et, le plus souvent, montées. Les seules fois où il parvient à se détacher de cette façon de procéder surviennent lorsqu'il introduit des nappes synthétiques agrégées qu'il maintient durant une période indéfinie.

Partant de ce fait, il m'a fallu déceler les séquences musicales qu'il a composées pour ce film. Elles sont au nombre de cinq. Nous nous attarderons sur les trois séquences principales qui couvrent le film dans sa globalité, mais aussi sur les deux autres thèmes utilisés moins souvent, que nous les nommerons ainsi :

- *The Shape Song*
- *Le Tic tac*
- *Le Thème du Danger*
- Les deux thèmes mineurs : *Le Thème de l'Exploration* et *Le Climax*

A travers l'analyse de l'usage de ces séquences musicales, nous garderons en tête que le but de John Carpenter est de rendre son film le plus efficace possible dans la gestion du suspens et la création de la peur. Par conséquent, nous étudierons, pour chacune de ces séquences musicales, la manière dont le cinéaste les fait interagir dans sa mise en scène afin d'atteindre cet objectif se rapprochant assez de la vision de Gilles Mouëllic qui soutient que : « La pertinence d'une partition dépend bien plus de son « efficacité » et de la qualité de relations qu'elle instaure avec les images que de l'écriture musicale proprement dite. »⁶ Outre la mise en exergue du désir d'efficacité du film, nous verrons qu'en considérant la musique comme un élément de mise en scène, notre interprétation des intentions du réalisateur évolue et nous situe fondamentalement à l'opposé de l'opinion d'un Pierre Schaeffer qui déclare que : « La musique de film n'a généralement aucune importance ; elle

⁶ Mouëllic Gilles, *La Musique de Film* – Edition Cahiers du Cinéma, Les Petits Cahiers, 2003, page 36.

n'a non plus aucune nécessité. N'importe quelle musique ferait l'affaire. La preuve c'est que nous l'oublions non seulement dans le souvenir mais spontanément, instantanément »⁷.

Nous observerons que certains regards portés sur ce film méritent d'être relativisés, que des interprétations peuvent paraître arbitraires, hasardeuses et inexactes alors même qu'elles sont portées par des auteurs différents qui, précisément, partagent l'analogie absence de prise en compte du rôle de la musique dans ce film.

En annexe, vous disposez du film *Halloween*. Il me paraît primordial de le visionner attentivement afin de suivre cette analyse dans les meilleures conditions.

⁷ Schaeffer Pierre, *L'élément non visuel au cinéma*, dans la *Revue du cinéma* n°3, 1946, page 47.

I. THE SHAPE SONG

A. Description du thème

1. Une signature rythmique étrange

« Quand j'étais jeune, mon père m'a appris la mesure à cinq temps avec une paire de bongos [...] 5/4, c'est étrange. La plupart des musiques populaires et la plupart des musiques symphoniques et musiques classiques n'utilisent pas cette sorte de temps bizarre. »⁸ C'est de cette façon que John Carpenter nous présente l'origine de ce thème musical : sa signature rythmique.

La mesure en 5 temps est le premier élément du film qui nous parvient, avant même les premières inscriptions du générique de début. Cependant, elle ne peut justifier à elle seule l'idée d'insécurité et de peur, objectif principal du film de Carpenter.

Pour exemples de musique en 5 temps :

- le thème de Lalo Schifrin pour *Mission Impossible*, qui est plutôt une musique d'action, de suspens certes, mais pas de peur.
- Le 2^{ème} mouvement de la *Symphonie Pathétique* de Tchaïkovsky, s'apparente à une valse (la « valse boiteuse » dit-on), alors qu'il est écrit en 5/4, non en 3/4.
- *Within You, Without You* des Beatles, nous fait voyager dans un univers oriental dont l'étrangeté ressort davantage par les timbres utilisés que par sa signature rythmique en 5/4.
- *Take Five* du Dave Brubeck Quartet est morceau de jazz entraînant, loin de revêtir le caractère étrange décrit par Carpenter, pourtant ce morceau est signé en 5 temps.

⁸ Boulenger Gilles, *John Carpenter : the Prince of Darkness* – Los-Angeles, éditions Silman-James Press, 2003. Traduction de « When I was young my father taught me « five-four » time with a pair of bongos [...] « Five-four » is odd. [...] Most popular music and most symphonic and classical music are not in that kind of weird time », page 106.

D'une manière générale, les musiques en 5 temps qui présentent une mélodie claire et distincte expriment moins de caractère étrange que les musiques qui, au contraire, mettent en exergue cette signature. C'est le cas des premières mesures de *Mars* tiré des *Planètes* de Gustav Holst, musique évoquant l'esprit de conquête, de guerre, à travers un grand ensemble orchestral favorisant l'idée d'emportement armé de masse.

C'est aussi le cas de cette musique de Carpenter qui ne développe pas de mélodie indépendante du rythme. Au contraire, elle contient un motif mélodique dont chaque note, jouée à la croche, marque précisément le rythme à 5 temps. Ainsi, cette signature rythmique est avant tout mise en exergue, d'où l'impression d'étrangeté que le cinéaste souligne.

Notons que le piano est accompagné par un charleston électronique joué rapidement (à 16 beats) marquant davantage le rythme et son côté mécanique sur lequel nous reviendrons.

2. Une musique de l'enfermement

Luc Lagier estime que : « La notion d'enfermement, que ressentent la plupart des personnages de l'œuvre de Carpenter, s'impose de façon incontournable comme l'un des grands thèmes de sa filmographie. La peur de l'enfermement est l'une des ses grandes récurrences thématiques »⁹. En effet, John Carpenter nous dit : « J'ai dans la tête l'idée que nous sommes toujours enfermés et coincés dans des espaces clos »¹⁰.

Luc Lagier relève très justement que ce qui donne la sensation d'enfermement, c'est la boucle : « La musique d'*Halloween* est particulièrement adéquate. Celle-ci repose sur un leitmotiv joué en boucle, les mêmes notes se répétant dans une structure fermée. Dans cette spirale de notes sans fin, nous avons une transposition assez juste d'un dédale

⁹ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 96.

¹⁰ Krohn Bill, article *Le Cinéma et ses masques*, dans *Cahiers du Cinéma*, n° 339, traduction de Philippe Mikriammos, septembre 1982, page 16.

sonore. »¹¹ La fin du motif amène le début du même motif qui se répète indéfiniment, d'où l'impression de cloisonnement dans la même unité mélodique.

Toutefois, il fait erreur en s'inscrivant dans cette vulgarisation générale de la définition du leitmotiv. Le leitmotiv, « motif directeur » en français, ou « Grundthema », comme préférait l'appeler son concepteur, Richard Wagner, n'est pas simplement une ritournelle. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, c'est une : « Formule mélodique ou harmonique destinée à caractériser de façon constante un personnage, une situation, un état d'âme, un objet », ce qui implique des variations musicales dépendantes des entités à caractériser, ce auquel ne procède pas Carpenter puisque sa musique est séquentielle. Michel Chion considère que : « Le leitmotiv wagnérien emploie des personnages, des lieux, des forces de la nature, des abstractions, des actions aussi bien que des objets symboliques qui ne sont pas sans rapport avec les images de mémoire et qui en opèrent la transposition sur le plan sonore. »¹²

Tous ces mouvements musicaux sont des arrangements qui tournent autour de l'idée motrice de départ, un motif fermé, tournant en boucle. Dès lors, nous ne sortons pas plus du motif que de toute la séquence elle-même. En fin de séquence, nous revenons au point de départ, les notes d'origine [do#, fa#, fa#, do#, fa#, fa#, do#, fa#, ré, fa#], la bouclant sur elle-même.

3. Une musique fataliste

« Comme c'était un film à petit budget, j'avais seulement 3 jours pour composer la musique d'*Halloween*. Alors je suis venu avec ce morceau, lequel est, au fond, une octave qui descend d'un demi-ton, et je pouvais jouer cela indéfiniment grâce à la qualité de répétition du morceau. »¹³ C'est de cette manière que John Carpenter nous décrit cette décadence qu'il opère sous une forme atonale.

¹¹ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 130.

¹² Chion Michel, *La Musique au cinéma* – Paris, éditions Fayard, 1995, page 222.

¹³ Boulenger Gilles, *John Carpenter : the Prince of Darkness* – Los-Angeles, éditions Silman-James Press, 2003. Traduction de : « Since it was a low-budget movie, I only had three days to compose the music for Halloween. So I came up with this piece, which is basically an octave and then goes down a half step, and I could play that forever because of repetitive quality of the piece. », page 106.

Contrairement à ce que le cinéaste nous dit, les notes jouées ne sont pas sur une octave mais une quinte. Ceci dit, octave ou quinte, cela ne nous donne pas davantage d'informations sur la tonalité et, en particulier, ne nous indique pas si nous évoluons en majeur ou en mineur. De plus, cela ne change rien à la direction donnée : la descente, qui semble nous conduire inexorablement vers des profondeurs ténébreuses, à travers des affaissements successifs d'un demi-ton.

Par ailleurs, la descente d'un demi-ton n'est pas aussi simple que Carpenter le décrit. La répétition du motif s'effectue d'abord par un abaissement d'un demi-ton à l'intérieur du chorus qui se répète une fois, puis par une nouvelle descente d'un demi-ton lorsque l'on passe d'un chorus au suivant, soit 2 demi-tons (1 ton) au total, nous éloignant du cadre tonal.

D'une part, les premières notes du motif jouées sont les croches [do#, fa#, fa#, do#, fa#, fa#, do#, fa#, ré, fa#] répétées sur un tempo allegro (136 bpm). L'introduction de la note [ré] nous fait passer de la quinte juste [do# - fa#] à la quinte augmentée [do# - ré], ce qui, dans une structure tonale, laisse supposer une modulation. Or, le changement de tonalité ne s'opère pas. La modulation n'est pas résolue, ce qui induit une première ambiguïté.

D'autre part, viennent des arrangements au synthétiseur qui agrémentent le motif. Il s'agit des notes [fa#, la, la#] appartenant à un registre bas. Elles sont graves, lourdes et pourvue d'un long maintien. La note [la] laisse supposer un accord de FA# mineur alors que la note de [la#] nous place dans une tonalité majeur, ce qui introduit une deuxième ambiguïté qui nous éloigne encore du cadre tonal.

Cette dernière note [la#] amène l'abaissement d'un demi-ton de la boucle, jouée cette fois-ci [do, fa, fa, do, fa, fa, do, fa, do#, fa] ce qui, finalement, nous confirme le caractère atonal du morceau.

Ensuite, le même motif est rejoué en boucle, un demi-ton en dessous, à travers un nouveau chorus alternant les notes [si, mi, mi, si, mi, mi si, mi, do, si] et [la#, ré#, ré#, la#, ré#, ré#, la#, ré#, la#, ré#, si, ré#].

Puis, une fois cette direction acquise, suite à ces descentes successives, il n'est plus utile de la matérialiser davantage en descendant à nouveau d'un demi-ton. Carpenter nous stabilise

dans cette forme musicale évoquant les ténèbres, en plaçant directement le motif deux tons en dessous.

Il évoque, de la sorte, la noirceur des profondeurs par le motif joué en boucle [fa#, si, si, fa#, si, si, fa#, si, sol, si]. Carpenter reste accroché à cette suite de notes en la répétant sans la coupler avec une nouvelle descente d'un demi-ton, en l'accompagnant de nappes synthétiques qui s'agrègent petit à petit, montant crescendo, caractérisant cet abîme obscur à ce moment de la séquence musicale.

Enfin, l'accalmie. Le retour à la boucle principale [do#, fa#, fa#, do#, fa#, fa#, do#, fa#, ré, fa#] laisse s'exprimer de nouveaux arrangements aux synthétiseur.

4. Des arrangements par tuilage

Des notes jouées au synthétiseur sont jointes au pattern. Elles représentent des arrangements qui surviennent par couches successives afin de l'accompagner. Nous parlerons ainsi de tuilage¹⁴ sur le motif principal.

Une première suite mélodique [fa#, la, la#] composée des timbres de piano et de synthétiseur en unisson, sur un bas registre, suit le pattern de base. Lorsque le motif descend de deux demi-tons, la série de notes graves passe de [fa#, la, la#] à [mi, fa#, sol].

En revanche, quand nous descendons de deux tons et que nous arrivons au motif le plus grave [fa#, si, si, fa#, si, si, fa#, si, sol, si], le registre grave joue une autre série de notes, la suite montante [si, ré, mi, fa#]. Dès la note de [ré], une nouvelle piste au synthétiseur apparaît, jouant de nouvelles notes, sur le même rythme [si, ré, fa#...]. Les notes au synthétiseur étant tenues, elles s'accumulent, ce qui crée un crescendo qui se transforme progressivement en cluster et contribue à cette opacité abyssale que nous avons vu.

Sur le sentiment d'insécurité dégagée par la musique, en général, nous pouvons retenir la déclaration de Gilles Mouëllic : « Il y a dans la musique atonale une perte de repères, une absence de direction temporelle perceptible, direction qui fonde le discours musical tonal :

¹⁴ Par ajout successif de couches, comme des tuiles sur une charpente.

« L'auditeur n'a plus la possibilité d'anticiper sur le développement de la forme et n'a plus l'intuition des périodes de tension et de détente. » »¹⁵

Si l'instabilité sonore que perçoit l'oreille est répercutée psychologiquement, elle est encore plus palpable face aux mélanges dissonants et agrégations de sons. L'agrégation sonore est la forme d'expression musicale la moins sécurisante qui soit, celle qui présente le plus d'incertitudes. Elle permet aussi de maintenir le suspense et de provoquer des inquiétudes prémonitoires chez le spectateur.

La séquence bouclée, quand elle reprend au départ, les sonorités synthétiques disparaissent et laissent place au pattern de base, comme réinitialisé : piano et charleston. Pour autant, la suite mélodique évolue avec l'ajout d'une piste sur une octave supérieure, qui joue les mêmes notes en unisson, sauf la dernière, reproduite à la quarte inférieure, soit [fa#, la, fa] puis [mi, sol, ré#].

En fin de séquence, tous les arrangements disparaissent, de même que le charleston, laissant juste entendre le motif au piano qui marque incessamment cette signature rythmique, le 5 temps, qualifiée de « bizarre » par Carpenter.

B. The Shape, la nuit

1. Le Générique

a) Une musique catalyseur du climat général

La séquence musicale se lance sur un noir à l'écran. Elle est intitulée *Halloween Theme* sur la bande originale du film.

C'est à partir de la troisième mesure que les inscriptions du générique émergent. Notons qu'elles ne sont pas de couleur neutre (blanches), mais de couleurs chaudes. Elles passent du rouge au jaune quand elles s'affichent en fondu d'entrée, et du jaune au rouge, lorsqu'elles s'estompent en fondu de sortie. Associé à la musique, ce dégradé de couleurs,

¹⁵ Mouëllic Gilles, *La Musique de Film* – Edition Cahiers du Cinéma, Les Petits Cahiers, 2003, page 58.

qui correspond en moyenne à la couleur de la citrouille qui se présente ensuite à l'écran, confère au générique un aspect plus angoissant, sentiment qui se rapporte à l'objectif de Carpenter.

Au total, avant l'émergence de la citrouille à l'écran, le motif n'est pas joué 4 fois ou 8 fois, ce qui correspondrait à un ou deux chœurs et conviendrait à une approche classique sécurisante. Il est joué 7 fois, ce qui tend à accroître un sentiment d'étrangeté, voire d'insécurité, juste avant que n'apparaisse la citrouille.

Se révèle ensuite un mouvement de caméra : le travelling avant sur la citrouille. En fin de travelling, cette grosse coloquinte est filmée par un très gros plan cadrant son œil et son nez qui seuls scintillent dans le noir.

Selon Eric Costeix : « Le champ est pratiquement vide, dans l'obscurité la plus totale, en contraste avec la luminosité artificielle de l'objet emblématique. Le hors-champ devient d'autant plus prégnant. La caméra s'avance vers la citrouille, accompagnée d'un thème musical répétitif. La durée du plan, le mouvement d'appareil sur cet objet ludique, le créditent d'une certaine humanité, le rendent étrange [...] elle représente une vacuité à l'intérieur du cadre. Le vide envahit l'espace se remplissant au contraire d'une présence obsédante. »¹⁶

L'appréciation d'Eric Costeix reste à relativiser car il ne tient compte que d'éléments visuels. Il ne s'agit pas simplement « d'un thème musical répétitif » mais de la musique qui est justement à l'origine de l'étrangeté et de la « présence obsédante » qu'il souligne. Ce qui donne, non pas « une certaine humanité » mais une personnalité à la citrouille (humanitaire ou non), ce qui la personnifie, c'est le sentiment que dégage la musique que nous avons décrite, accolée à cet objet.

Eric Costeix continue : « Carpenter figure sa vision de l'esprit du Mal dès l'ouverture du film [...] Halloween est la fête du souvenir des morts. L'image se charge d'un sens connoté, symbolique. Ce regard-caméra de la citrouille devient un objet funèbre, de recueillement, de deuil. En outre, cette tête figurée esquisse un léger sourire malicieux, sadique, laissant

¹⁶ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, pages 204-205.

entrevoir le plaisir »¹⁷. Il ajoute : « Avec le travelling avant, le générique est la marque de l'emprise d'une pensée malveillante »¹⁸

De la même manière, une prise en considération du son aurait permis à Costeix de remarquer que la « vision de l'esprit du Mal » est surtout définie par le rapport de l'image, travelling avant sur une citrouille préparée pour Halloween, avec la musique qui lui est associée, dont nous avons dépeint la sensibilité. C'est cette alliance entre image et musique qui marque « l'emprise d'une présence malveillante » et donne le côté maléfique à la citrouille.

b) Sur l'alliance entre la citrouille et la musique

D'abord, il nous faut observer la synchronisation entre le son et l'image. L'introduction de la première note d'accompagnement, un [fa#] grave au piano, renforcé en unisson par la même note longue de synthétiseur lourde, profonde et sombre, fait se dévoiler en léger fondu la citrouille préparée pour halloween, qui semble s'allumer, dont les trous formant les yeux, le nez et la bouche, laissent passer la lueur d'une bougie. C'est cette note qui amorce l'exposition de la citrouille.

Comme nous l'avons vu, cette note est suivie de [la] et [la#], formant ainsi la suite mélodique [fa#, la, la#] atonale. La synchronisation entre l'image : apparition de la citrouille, et la ligne mélodique [fa#, la, la#] nous permet de lier les deux et de mettre directement en corrélation les éléments visuels et sonores. Ceci aboutit à une citrouille et un travelling avant associés au sentiment créé par la mélodie, à savoir la direction vers un abîme de ténèbres et l'enfermement.

La fin se solde par la disparition du charleston, favorisant la présence de l'agrégation de notes se transformant progressivement en cluster. Cette forme musicale de l'angoisse est associée au très gros plan de la citrouille, naturellement face caméra. Selon Eric Costeix : « Ce regard-caméra figure l'interdit fondamental de la mise en scène classique

¹⁷ *Ibid.* page 205.

¹⁸ *Ibid.* page 216.

hollywoodienne, le « refoulé du cinéma narratif »¹⁹, le « regard de la mort », la rencontre tant redoutée du spectateur. »²⁰

Pour autant, aurait-il fallu que Carpenter filme la citrouille de dos ou de ¾ ?

A la fin du générique, se font entendre les chants d'enfants pour Halloween, sur fond de motif de départ qui s'estompe progressivement. Le charleston disparaît et la musique se termine en fondu sous les voix des enfants.

Ici, le sentiment général de malaise n'est pas créé par l'association entre image et son, mais par l'alliance entre un thème qui évoque une forme maléfique et des chants d'enfants qui relèvent d'un caractère joyeux et innocent.

Autre alliance, la chanson des enfants se termine par « Trick or treat » (« Des bonbons ou un sort » en français), suivi de la sonorité du tambourin synchronisée avec le mouvement de caméra qui semble s'écarter d'un arbre, laissant se profiler la façade avant de la Maison des Myers. La chanson se terminant, la synchronisation du mouvement de caméra avec le son du tambourin, timbre qui rappelle le spectacle, crée une forme de liaison qui semble nous dire : « que le spectacle commence ».

2. Séquence de l'évasion, synchronisation et choc

a) *Une musique directement associée à la Menace*

The Shape Song apparaît lors de l'évasion de Michael de l'hôpital psychiatrique, deuxième séquence du film (de 7mn01s à 11mn08s). Il est intitulé *Shape Escapes* sur la bande originale du film.

La séquence musicale est annoncée par le dialogue. Après un long échange avec l'infirmière, le Docteur Loomis dit : « Here we are », qui a été traduit en français par « on arrive », reprenant le sens narratif premier du dialogue. De fait, ils arrivent à leur destination, l'hôpital psychiatrique. Cependant, « Here we are » peut être aussi traduit par « voici »,

¹⁹ Vernet, Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Edition Les Cahiers du cinéma, Collection « Essais », 1988, page 9.

²⁰ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 206.

« nous y sommes » et par conséquent marquer une transition dramatique. Il signe la fin du dialogue, clôturé la précédente scène et en amorce une autre que l'on place sur un nouveau registre dramatique : l'évasion de Michael.

Ce nouveau registre dramatique s'impose par *The Shape Song* qui se fait entendre après que la formule « Here we are » ait été prononcée.

La musique est synchronisée, non pas directement à l'entrée du plan qui débute dans le noir, mais juste après, au moment où les phares de la voiture éclairent les formes des patients qui se baladent. Le lien entre la musique et ces silhouettes est donc établi, nous annonçant une situation imprévue et inquiétante en rapport avec elles, conformément au sentiment dégagé par la séquence musicale.

De la même manière, en fin de séquence, la musique s'estompe progressivement suivant l'éloignement de Michael. D'abord, le charleston semble se fondre au moment de la résonance du tonnerre, quand la femme sort du véhicule. Ensuite, le volume du piano, resté seul, diminue quand le Docteur Loomis vient au secours de l'infirmière. Puis, sa disparition totale est synchronisée avec la parole du Médecin : « The Evil is gone ». Le plan de fin de séquence correspond au regard de Loomis qui voit la voiture, de dos, s'éloigner et sortir du champ, sans musique, nous confirmant que le danger est parti.

D'après Gregory Waller : « Le fait que presque la totalité du film ait lieu la nuit [...] évoque naturellement un sens du mystère, de l'inconnu qui se cache au-delà de la portée de l'éclairage artificiel, et également au-delà de cette « lumière » de la raison que nous utilisons normalement pour rendre le mystérieux, inoffensif. »²¹

Manifestement, le fait que ce soit un psychiatre et une infirmière qui viennent chercher le dangereux personnage que représente Michael, non seulement la nuit, mais sans davantage de mesures de sécurité, revêt un aspect plus symbolique que vraisemblable et tient du désir d'efficacité dramatique du réalisateur.

²¹ Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 121 – Traduction de : « The fact that almost the entire film occurs at night [...] naturally evokes a sense of mystery, of the unknown lurking just beyond the reach of artificial illumination, and also beyond that "light" of reason that we normally use to render the mysterious harmless. »

b) *L'expression sonore de la Menace par le montage son*

A l'écoute, on se rend compte qu'il s'agit de la même séquence musicale utilisée au générique, sans aucun nouvel arrangement, sur laquelle de nouvelles images lui sont associées. D'abord, le piano joue le motif, accompagné du charleston, à 7 reprises, comme au générique. Ensuite intervient, synchronisé avec l'apparition des éclairs, la première couche de notes du bas registre du piano couplé avec synthétiseur en unisson, sur 2 chorus, comme au générique.

Carpenter a effectué un montage son à partir de la séquence musicale, visiblement afin de mieux synchroniser la musique avec le montage images. Dès lors, quand la voiture s'arrête, le Docteur Loomis dit : « Wait ! » (« Attendez ! »), il sort de la voiture et au moment où il ferme la porte, la musique boucle et reprend à son point de départ. Le claquement de portière est synchronisé avec la première note de la séquence musicale.

Bien que Carpenter nous dise que le montage ait été effectué avant²², nous pouvons supposer que les points de synchronisation images/son ne sont pas forcément le fruit du hasard et que le montage images fut aussi affiné par la suite lors de l'ajout de la piste : musique.

Sur cette action, par exemple, nous constatons un léger décalage de raccord regard entre le gros plan de l'infirmière au volant, qui semble suivre des yeux le déplacement du Docteur Loomis, et le plan suivant, plan subjectif de l'infirmière qui nous montre le positionnement du médecin. Le regard de l'infirmière suit manifestement un Docteur Loomis qui sort de la voiture, qui s'en éloigne et se positionne devant. Or, celui-ci vient à peine de fermer sa portière, le bruit de claquement laissant supposer qu'il est, hors-champ, à droite du véhicule, au niveau de la porte passager, non pas devant, tel que semble le montrer le regard de l'infirmière, visiblement en avance.

Cela se confirme par le plan suivant qui correspond au plan subjectif de l'infirmière. Le Docteur Loomis n'est effectivement pas devant le véhicule, comme semblait nous montrer le regard de l'infirmière, mais il rentre dans le champ par la droite, ce qui correspond mieux au hors-champ spécifié par le son : le claquement off de la portière.

²² Selon le commentaire de John Carpenter sur sa page *Halloween* de son site officiel <http://www.theofficialjohncarpenter.com/pages/themovies/hw/hwstrk.html>.

Etant donné que Carpenter n'a pas eu le temps, dit-il²³, de modifier la musique, il n'est pas exclu qu'il ait modifié le montage afin de créer de meilleurs points de synchronisation images/son. Ici, l'allongement du plan sur l'infirmière, suivant « fictivement » le déplacement du Docteur Loomis, aura permis de placer l'articulation entre la précédente séquence musicale et la nouvelle sur le claquement de la portière qui annonce une nouvelle mise en place des personnages : Docteur Loomis seul à l'extérieur, l'infirmière seule dans la voiture. Cela permet à la nouvelle séquence musicale de se caler sur cette nouvelle situation qui entrainera l'action suivante : l'attaque de Michael et le vol du véhicule.

Un défaut de raccord regard tel que celui-ci, imperceptible dans la continuité de l'action, permet de créer des points de synchronisation précis avec une musique que le réalisateur ne peut déployer autrement.

Par la suite, des points de synchronisation moins heureux, lorsque Michael monte sur le véhicule et quand sa main attrape l'infirmière, ponctuent l'action. Cette dernière synchronisation conduit à faire arriver les notes du bas registre au moment où l'infirmière appuie sur l'accélérateur.

Le motif de départ est aussi synchronisé approximativement avec le raccord dans l'axe sur l'infirmière allongée en travers, sur les sièges avant du véhicule.

Sur la question du saisissement provoqué par cette scène, Gregory Waller relève que : « Carpenter place son auditoire dans la voiture avec l'infirmière alors qu'elle attend à l'extérieur de l'asile dans lequel leur sujet est détenu. Avec elle, nous sommes soudain agressés par ce que nous pensons être encore un garçon, maintenant un grand, homme adulte, qui d'abord saute sur le toit de la voiture, reste hors de notre champ de vision, et tout à coup fracasse sa main sur l'une des fenêtres pour pénétrer dans la voiture et violer notre point de vue supposément sécuritaire. »²⁴

²³ *Ibid.*

²⁴ Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 121 – Traduction de : « Carpenter place his audience in the car with the nurse as she waits outside the asylum where their subject is being held. Along with her, we are suddenly assaulted by what we are still thinking of as a boy, now a large, grown man, who first jumps to the car's roof, staying just out of our field of view, and then suddenly smashes his hand down on one of the windows to break into the car and violate our supposedly safe perspective. »

La volonté de choc est aussi travaillée au montage. Au moment où la main casse la vitre passager, il y a une coupe imperceptible à première vue. La main de Michael, située à l'extérieur, descend du toit, se positionne au niveau de la vitre passager. Elle s'en éloigne, disparaît sous la pluie et s'abat dessus en la brisant. La prise de vue sur la main qui s'écarte de la vitre n'est pas la même que celle capturée au moment où elle s'écrase dessus, alors même que le plan ne change pas. Le choc est tel que fracassement de la fenêtre rebondit au niveau sonore puisque le bruitage de bris de verre est doublé, dans la seconde, par le bruit du tonnerre en écho. Ce type d'aménagement image/son confère à cette action une certaine sécheresse et une brutalité crue.

Le maintien du motif musical de base, ne se déployant pas, ne montre pas d'évolution de la menace, ni au moment où la femme réussit à s'échapper de la voiture, ni quand Michael s'en empare et s'enfuit.

Ainsi, par sa synchronisation, la séquence musicale aura été la résonance et l'expression sonore de la Menace incarnée par Michael.

3. Loomis retrouve sa voiture sous un liant musical

Le moment où le Docteur Loomis découvre la voiture pénitentiaire représente le dernier pivot de cette ligne dramatique (de 1h09mn12s à 1h10mn12s). Il est situé en parallèle avec le dernier pivot de la ligne dramatique de Laurie qui part à la rencontre de Michael.

Cette séquence nous permet de remarquer que Laurie et Annie ont roulé toute soirée pour finalement se retrouver chez leurs voisins.

En regardant vers le hors-champ, droite cadre, le Docteur Loomis aperçoit la voiture pénitentiaire. Le raccord regard nous amenant au plan subjectif du Docteur Loomis, fait apparaître le véhicule en $\frac{3}{4}$ dos, non pas en plan d'ensemble ou plan général, à travers une longue focale, mais en plan de demi-ensemble dans une moyenne focale, marquant donc une certaine proximité entre ces deux éléments, ce qui accroît le sentiment d'invraisemblance scénaristique.

Rappelons que le Docteur Loomis arrive à la maison des Myers après que Michael ait garé la voiture dans la même rue. Pourtant, depuis le temps que Loomis se trouve aux abords de la maison des Myers (plus d'un tiers du film), se dissimulant derrière le buisson qui se situe à côté, ce n'est qu'à cette séquence, dernier pivot du film, qu'il découvre que la voiture pénitentiaire conduite par Michael se trouve à portée de sa vue.

Manifestement, la crédibilité de l'aspect narratif importe moins que l'homogénéité des éléments dramatiques. Par conséquent, acceptons que cette séquence nous montre simplement que le Docteur Loomis fait une découverte capitale lui permettant de se rapprocher de sa cible : Michael. Prenons pour secondaire la plausibilité de la juxtaposition de ces deux espaces : la maison des Myers, d'une part, et la rue dans laquelle se trouvent les baby-sitters, d'autre part.

The Shape Song, renommé *Loomis and Shape's Car* sur une autre piste de la bande originale, sert à porter notre attention sur l'aspect dramatique, cette découverte, au détriment d'un regard plus accru sur la vraisemblance narrative. La musique, en étant synchronisée à l'entrée de ce plan, s'associe directement au regard de Loomis et au véhicule. En soulignant l'importance de cette découverte, elle nous dirige vers elle, nous amenant à porter au second plan le manque de crédibilité scénaristique.

D'ailleurs, tout comme la séquence durant laquelle Michael suit Tommy, la musique est plus rapide et plus aigüe que l'originale, d'à peu près un demi-ton. Carpenter a manifestement accéléré la bande analogique, solution pour faire grimper la tension d'un cran, tout en faisant face à l'impossibilité de déployer le morceau et le faire évoluer dramatiquement.

Toute la séquence se déroule sur cette musique. Dans un plan d'ensemble, le Docteur Loomis se rapproche du véhicule situé au premier plan. Il vérifie qu'il s'agit bien du même. L'insert en travelling avant sur la portière de la voiture, suivant le regard et le pas de Loomis, nous le confirme. Il regarde à gauche du cadre puis à droite et sort du champ par la droite, à la recherche de Michael.

La séquence musicale continue alors que l'on se retrouve avec Laurie chez les Doyle (les parents de Tommy) qui se prépare à entamer le deuxième pivot de sa ligne dramatique, aller à la rencontre de Michael.

La musique relie donc les deux séquences, les deux actions, d'une part, le Docteur Loomis qui découvre la voiture du centre pénitencier, d'autre part, Laurie qui se prépare à rejoindre « The Shape », deux pivots qui signent le début du dernier acte, en un même mouvement dramatique et musical.

4. La fin, l'enfermement dans la boucle

The Shape Song clôture le film (de 1h27mn41s à la fin). Elle est jouée sur la même gamme et à la même vitesse qu'au générique de début. Elle nous informe que l'esprit maléfique de Michael est encore présent.

La musique se fait entendre à l'apparition du plan nous montrant le jardin, en plongée, sur lequel Michael est tombé, criblé de balles. Le carré d'herbe est vide, le corps de Michael a disparu.

Selon Gregory Waller : « Pour la dernière fois, nous voyons la conséquence de cette relaxation momentanée de notre vigilance : il s'est levé et a disparu dans l'obscurité, sans doute pour tuer de nouveau. Nous nous retrouvons alors avec le son la respiration laborieuse du tueur et un écran noir, une menace encore dans les environs, même si nous ne pouvons pas le voir. »²⁵

Bien que la qualification de « laborieuse » soit un peu exagérée, Gregory Waller remarque le souffle off de Michael mais, tout comme pour le reste de son analyse, il ne tient pas compte de la musique qui a pourtant une importance capitale en étant liée à ce fait insolite. En effet, John Carpenter aurait pu terminer le film en plaçant le thème de Laurie sur la disparition de Michael, ce qui aurait permis à cette dernière de dominer l'espace sonore et aurait mis en évidence sa survie. Au contraire, le cinéaste choisi d'imposer *The Shape Song* qu'il synchronise sur le point d'entrée du plan nous montrant la disparition physique de Michael. C'est donc *The Shape* qui domine l'espace sonore qui met en exergue le fait qu'il soit toujours vivant, à travers une présence qui n'est plus corporelle, étant donné que son

²⁵ Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 122 – Traduction de : « for the final time we see the conséquence of that momentary relaxation of our vigilance: it has risen and vanished into the darkness, probably to kill again. We are left then with the sound of the killer's labored breathing and a dark screen, a threat still about, even if we cannot see it. »

enveloppe charnelle a disparu, qui ne peut donc être que spirituelle, celle d'un esprit maléfique.

Ensuite, la musique est associée au plan en plongée sur Laurie qui pleure, ce qui tend à nous montrer qu'elle a conscience qu'en dépit de la volatilisation de l'enveloppe corporelle de Michael, le Mal est toujours là. Le Docteur Loomis lui confirme bien que c'était le Croque-mitaine, être maléfique qui ne meurt pas. Où se trouve t-il donc ?

Une série d'images illustrant *The Shape Song* nous montre, par association avec le thème musical, où peut se cacher le Mal. D'abord, il peut se trouver dans l'air, conformément au plan à l'intérieur duquel nous voyons le Docteur Loomis qui lève le regard et scrute les environs. Ensuite, il peut se glisser dans les maisons, conformément aux images d'un escalier, d'une entrée, d'un salon ou de l'intérieur d'un autre domicile. Puis, il peut se répandre à l'extérieur des habitations, dans la rue, selon les deux plans des façades de maisons.

Par conséquent, le Mal erre en tout lieu, tel que John Carpenter le déclarait : « mon père me disait : « je me demande si Dieu n'est pas tout – le bien et le mal ». C'est ainsi que nous sommes. Le mal est partout. »²⁶ La respiration off de Michael, se faisant de plus en plus forte devant la maison des Myers, nous montre que son esprit se trouve déjà là.

Ainsi, Carpenter nous maintient dans un enfermement. Luc Lagier observe qu'une boucle se crée entre la première scène qui se déroule en caméra subjective, et la fin du film durant laquelle : « le docteur Loomis tire sur The Shape et vise la caméra. C'est bel et bien celle-ci qui tue dans la première scène et qu'il faut éliminer dans la dernière. »²⁷

Plus caractéristique encore de cette idée de boucle et de cloisonnement, le domicile des Myers représente le point de départ et point de chute du scénario, pour la raison que la façade avant de cette maison est l'objet du premier et du dernier plan du film. La boucle se referme donc sur cette façade, sur ce thème principal, joué au générique de début et rejoué à la fin, dont la nature du motif à 5 temps répété incessamment, représente, comme nous l'avons vu, l'enfermement.

²⁶ Carpenter John, *Entretien avec Bill Krohn*, dans *Cahiers du Cinéma n°488*, février 1995, page 44.

²⁷ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 88.

C. The Shape, le jour

1. The Shape suit Tommy, le son identifie Michael

Durant cette séquence (de 17mn18s à 18mn35s), *The Shape Song* est plus rapide et plus aigu d'à peu près un demi-ton. L'augmentation d'un demi-ton relativement imprécise à l'oreille, laisse supposer que Carpenter, plutôt que de jouer la musique un demi-ton plus aigu et plus vite, aurait accéléré la bande analogique lors de la reproduction du morceau. Du coup ce qui était un [do#], devient maintenant un [ré] approximatif. De ce fait, la suite [do#, fa#, fa#, do#, fa#, fa#, do#, fa#, ré, fa#] devient la série [ré, sol, sol, ré, sol, sol, ré, sol, ré#, sol], ainsi de suite. Le tempo, un peu plus rapide, reste allegro (autour de 141 bpm).

Cette accélération qui ressemble peut-être moins à un bricolage de dernière minute qu'à une astuce, semble se révéler une solution pour faire grimper la tension d'un cran, tout en faisant face à l'impossibilité de Carpenter à déployer sa musique, la faire évoluer dramatiquement comme, par exemple, avec un « vrai » leitmotiv.

Le camarade de Tommy nous conduit à Michael qui entre dans le champ par la gauche et dont la survenue est soulignée par un signal sonore synthétique au volume très élevé, synchronisé avec le lancement de *The Shape Song*.

La structure est la même que pour les séquences précédemment examinées. Le motif est joué à 7 reprises, accompagné du charleston. Ensuite, le registre grave au piano et synthétiseur intervient.

Le fort souffle de Michael se révèle à nouveau. Nous avons déjà entendu sa respiration dans la maison des Myers, quand il tue sa sœur et lors de la séquence où Laurie dépose les clefs sous le paillason. Cet élément sonore nous permet, d'une part, de faire le rapprochement avec la Menace actuelle dont on ne voit pas la tête coupée par le cadre et, d'autre part, d'apporter un rythme supplémentaire à la séquence, à travers la bande son, comme l'écrit Michel Chion : « L'élément rythmique, respiratoire, dans le son (celui d'une musique comme celui d'un bruit de respiration), à partir du moment où il est à la fois périodique et pas trop mécanique, est ressenti comme dynamisant, porteur du rythme visuel »²⁸.

²⁸ Chion Michel, *La Musique au cinéma* – Paris, éditions Fayard, 1995, page 219.

D'après Eric Costeix : « Quand Michael entre dans le champ cinématographique, Carpenter le figure par des amorces, laissant planer le doute au sujet de son identité, de son unité corporelle. Quand il suit Tommy, sa tête est coupée par le cadre. »²⁹ Il déclare : « Le cadrage, l'angle de prise de vue relativement bas, au niveau de l'enfant, accusent la présence d'un témoin invisible ³⁰, empêchant l'identification à un quelconque personnage. »³¹. Nous pouvons pleinement adhérer à cette interprétation si l'on coupe le son. Autrement, le signal sonore suivi de *The Shape Song* et, de surcroît, sa respiration, ne laissent place à aucun doute sur l'identité du personnage et de ce qu'il représente.

Tommy laisse sa citrouille cassée et emprunte le chemin du retour, en arrière plan, derrière la clôture. En premier plan, devant le grillage, Michael le suit. Ce dernier est toujours cadré de la taille au cou, ce qui aménage le mystère. Ils dirigent le cadre par un travelling latéral.

Grégory Waller souligne que : « Une variante encore plus troublante de ce travelling ouvertement voyeuriste est souvent utilisée lorsque Michael traque ses victimes. Au lieu de, une fois encore, subjectivement nous obliger à nous identifier au meurtrier, Carpenter opte pour un positionnement de la caméra ambigu, toujours placée légèrement derrière ou juste à côté de son « croque-mitaine », de sorte que nous voyons une partie du tueur dans le cadre, le plus souvent au premier plan, tandis qu'une victime potentielle, ignorant de toute menace, occupe le fond. »³²

Au moment où Tommy passe derrière l'arbre, Michael accélère et sort du champ par la gauche, ce qui amène un léger rallongement de la séquence par le montage. Effectivement, en fin de plan, Tommy marche jusqu'au niveau de la porte orange de la salle de classe. Ensuite, intervient le plan d'insert de Michael qui entre dans la voiture et démarre. Puis, le plan suivant, pris de l'intérieur du véhicule nous montre Tommy continuant à marcher, mais

²⁹ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 247.

³⁰ La notion de « témoin invisible » est associée au regard neutre du spectateur.

³¹ *Ibid.* page 257.

³² Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 120 – Traduction de : « An even more unsettling variation on that opening voyeuristic tracking shot is frequently used when Michael stalks his victims. Instead of, once again, subjectivity forcing us to identify with the murderer, Carpenter opts for an ambiguous camera placement, consistently locationing is slightly behind or just to the side of his "boogeyman", so that we view part of the killer in the frame, usually in the foreground, while a potential victim, unaware of any threat, occupies the background ».

toujours au niveau de la porte orange alors que sa démarche aurait dû l'amener bien plus loin. Se serait-il arrêté juste au moment où Michael rentre dans la voiture ?

En réalité, le plan de coupe sur Michael a été placé astucieusement de façon à étirer le temps par le montage. La musique permet de camoufler ce type de coupes car on s'accorde plus facilement au rythme régulier du son.

La séquence musicale suit son cours, les pistes secondaires jouées au synthétiseur montent crescendo, comme nous l'avons décrit précédemment, jusqu'à étouffer nettement la forte respiration de Michael.

Enfin, retour au thème de départ, plus calme, laissant entendre à nouveau la respiration de Michael. La musique se dissout et la voiture s'éloigne, à l'image de la séquence de l'évasion durant laquelle elle est jouée.

2. The Shape croise Laurie et ses amies, en voiture

a) *Une symbolisation excessive et hasardeuse*

Jean-Baptiste Thoret, s'inspirant de l'étude de Christian Metz sur les questions de pulsion et de désir au cinéma³³, dépeint la caméra filmant les jeunes filles dans cette séquence (de 19mn54s à 23mn02s) comme un objet anthropomorphique. Selon lui, elle correspondrait au regard voyeuriste de l'esprit de Michael, alimenté par le désir. « The Shape » (Michael) serait présent via la caméra sans pour autant être matérialisé par son enveloppe charnelle. Il nous dit : « Le travelling avant, ou psychologique, comprime le champ entre la caméra et Laurie, menaçant ainsi de détruire l'espace de l'insatisfaction ; et le travelling latéral « ou physique, consiste à maintenir une distance « tolérable » entre Michael et l'objet de son désir (les baby-sitters) : le voyeur met alors en scène son propre regard. »³⁴

Sa vision se rapproche de celle d'Eric Costeix qui considère que : « Quand l'héroïne, Laurie, ses amies, sortent de l'école, le travelling les talonnant favorise une position voyeuriste,

³³ Metz Christian, *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma* - Paris, éditions Union Générale d'Éditions, Collection 10/18, 1977, page 82.

³⁴ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* - Paris, éditions Dreamland, 1998, pages 223-224.

étant dans l'incapacité de voir dans leur dos. Sans processus d'ocularisation interne³⁵, une personnalisation s'opère, une présence à l'insu des personnages s'affirme dans ce hors-champ caméra [...] l'espace en deçà semble être occupé par le *serial killer*, par son esprit, le Mal en personne. »³⁶

Cette interprétation est aléatoire car elle ne tient pas compte de la musique comme élément d'identification et de personnalisation de l'esprit du Mal alors que c'est elle qui nous spécifie les points d'entrée et de sortie de l'esprit du Mal dans l'environnement profilmique³⁷ et la diégèse immédiate.

Par ailleurs, elle oublie les questions techniques concrètes liées au tournage. Pour exemple, durant le début de cette séquence, Laurie et ses copines dirigent le cadre. Elle traversent la rue et sont filmées de face, en travelling arrière. Ensuite, arrivées sur le trottoir, un raccord à 180° se produit, la caméra les suivant donc de dos, juste avant qu'elles ne s'arrêtent et se retournent. La caméra est alors fixe. Carpenter filme Laurie dans un cadre et ses deux amies dans un autre.

D'après Jean-Baptiste Thoret, « L'inversion axiale qui s'opère entre le travelling arrière et le travelling avant violent reprend de dos les trois adolescentes et les accule dans le champ. Ce travelling, de type psychologique, annonce d'une part le cut du plan [suivant] (fonction « prédicative » destinée au spectateur), et d'autre part, l'actualisation physique du tueur dans le cadre. »³⁸ Eric Costeix partage la même analyse : « Le travelling arrière fait oublier un regard porté sur les jeunes filles. En revanche, le travelling avant sur le dos des jeunes filles stigmatise la présence de cet observateur infra-diégétique, comme si on les suivait [...]

³⁵ François Jost définit l'ocularisation par « la relation entre ce que la caméra « montre » et ce que le personnage est censé « voir ». » Il s'agit d'une ocularisation interne lorsque la caméra épouse l'œil (« le regard ») du personnage (point de vue dit « subjectif ») ; de l'ocularisation zéro « lorsque la place de la caméra ne vaut pour aucune instance diégétique à l'œuvre dans la fiction » (point-de-vue neutre ou « objectif »). La définition est identique pour l'auricularisation, à la différence qu'elle concerne le son et ce que le personnage est censé entendre. Dans *L'OEil-Caméra - Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 2e éd. revue et augmentée, 1989, p. 87.

³⁶ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* - Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 175.

³⁷ Selon la nouvelle définition de Jacques Aumont et Michel Marie, faisant suite à celle d'Etienne Souriau : « Ce mot désigne ce qui s'est trouvé devant la caméra, que cela y ait été déposé intentionnellement ou non », dans *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* / Paris, Nathan, 2001, pp. 165-166.

³⁸ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* - Paris, éditions Dreamland, 1998, page 225.

Il est davantage le signe d'un esprit, d'un manque, attesté par le retournement brusque des jeunes filles, animées d'un pressentiment. »³⁹

Or, d'une part, il semble que cette inversion axiale permet surtout éviter le raccord douteux qu'il y aurait eu si le réalisateur avait continué à filmer les filles de face puisque les plans fixes qui suivent se seraient trouvés du coup à 180° du travelling arrière. D'autre part, rappelons qu'elles sont filmées par la Panaglide qui n'avait pas encore la stabilité de son successeur, la Steadycam. Ceci peut expliquer qu'à la fin du travelling arrière, arrivé au bord de la chaussée, le cadre semble commencer à dévisser. De ce fait, indépendamment de la question de raccord ou du rôle symbolique des travelings, nous pouvons tout aussi bien supposer, de façon tout aussi hasardeuse, que le caméraman se soit pris les pieds dans le trottoir, obligeant à changer de plan lors du montage, faute de rushes suffisants.

b) Une pause artificielle préparant l'apparition de The Shape

Que se passe t-il visuellement avant que Michael n'apparaisse ?

Les filles s'arrêtent sur le malentendu énoncé dans le dialogue. Lynda laisse supposer qu'Annie a besoin d'une place afin de se retrouver seule avec son petit ami. Laurie répond « shit ! » et arrête de marcher, visiblement ennuyée. Annie se tourne vers Laurie et réplique, manifestement pour la rassurer : « ça, je sais où le faire ». Cette première occurrence ne justifie pas qu'elles s'arrêtent. Elles auraient très bien pu continuer à marcher sur le même sujet de conversation.

Par ailleurs, le raccord mouvement des têtes des jeunes filles qui se tournent vers Laurie est particulièrement mou. Elles ont fini de tourner la tête dans le plan précédent qu'elles commencent à peine ce mouvement dans le plan suivant. Cela ralentit l'action générale, place la situation en pause et crée ainsi une forme d'attente.

Pour justifier la mésentente, Laurie annonce la raison affichée de cet arrêt brusque : « J'ai oublié mon livre de chimie ». Suite à cela, le triple regard de Laurie vers le coin de la rue laisse supposer un pressentiment dont l'oubli du livre de chimie ne serait, encore une fois, qu'un prétexte. De fait, on suppose bien qu'elle n'a pas oublié son livre de chimie à l'angle

³⁹ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 249.

de la rue, l'endroit vers lequel se dirige son regard, mais bien à l'école, lieu qu'elle ne peut pas voir d'où elle se trouve.

Par conséquent, rien ne justifie qu'elles s'arrêtent brusquement et dans un même temps, ni la direction du regard de Laurie, si ce n'est le désir du metteur-en-scène de marquer une pause et de créer une attente, par une suite de prétextes, et de cette manière, annoncer la scène suivante.

Selon Eric Costeix : « le contrechamp produit un faux-raccord de regard entre les protagonistes. Il manque simplement un insert pour comprendre la situation. Carpenter désoriente notre système perceptif destiné à deviner l'angle d'autrui. Schème de notre structure percepto-cognitive, la détection de la direction du regard est déconstruite par la mise-en-scène. Le faux raccord indique la supériorité du témoin invisible⁴⁰, insensible à toute perte des repères, par rapport au sujet percevant. Il instaure une frontière entre deux univers parallèles... »⁴¹

Il y a bien un faux-raccord regard. Néanmoins, il est extrêmement minime et ne semble pas justifier toute cette interprétation aventureuse. La situation est parfaitement compréhensible étant donné que l'emplacement des filles a été défini dans le travelling précédent, que les regards des copines sont bien dirigés vers Laurie et que celui de l'héroïne se dirige vers elles quand elle signale l'oubli de son livre de chimie.

En revanche, il n'y a pas de « vrai » champ-contrechamp. Manifestement, Carpenter prend soin de placer la caméra dans l'axe des regards respectifs, leur donnant une direction : celui des copines vers Laurie et celui de Laurie vers le croisement des rues. Cette mise en scène semble servir à placer l'action suivante au point d'ancrage final des regards : le carrefour.

Le troisième coup d'œil de Laurie vers l'intersection des rues introduit l'entrée dans le champ de la voiture du centre pénitentiaire, conduite par Michael. Ce n'est pas l'irruption de la voiture dans le champ qui attire le regard de Laurie, ce qui paraîtrait logique, mais l'inverse. Laurie regarde dans la direction du carrefour. En raccord regard, le plan de la rue

⁴⁰ Op. Cit. page 17.

⁴¹ *Ibid.* page 250.

apparaît. Puis, dans la seconde qui suit, la voiture entre dans le champ. Cela donne l'impression étrange que c'est le regard de Laurie qui fait surgir la voiture.

La voiture apparaît dans le champ et le motif de départ de *The Shape Song* l'accompagne. Cette fois-ci, pas de tuilage dans le bas registre du piano et du synthétiseur. Le motif au piano, accompagné de son charleston synthétique, est joué en boucle 24 fois au total et s'éteint en fondu, quand la voiture s'éloigne et sort du champ.

c) *L'allongement du temps et la Musique*

Carpenter étire la durée de la séquence, par le montage. Tous les plans de coupe retardent l'avancée du véhicule qui roule déjà lentement.

D'abord, le plan large sur la voiture qui entame le virage est suivi d'un gros plan sur Laurie qui regarde en direction du véhicule. Le raccord regard qui suit nous montre la voiture qui continue à tourner alors qu'elle aurait déjà dû avoir fini et se trouver dans l'axe de la rue dans laquelle se trouvent les filles.

Ensuite, l'automobile avance jusqu'au deuxième arbre situé à droite. Le raccord dans l'axe arrière nous présentant les filles au premier plan, nous montre la voiture qui se rapproche du deuxième arbre alors qu'elle y était déjà au plan précédent.

Puis, dans le plan suivant, le panoramique suit le véhicule qui passe de la gauche à la droite du buisson situé au premier plan. Insert de Laurie. Insert des copines qui regardent à gauche du buisson alors que la voiture se trouvait déjà à sa droite, dans le plan précédent. Le regard des filles se trouve ainsi en accord avec le plan d'après qui nous montre l'automobile passer à nouveau derrière le buisson.

En plan subjectif des deux copines, la voiture continue à rouler en passant derrière l'arbre situé au premier plan et accélère.

Dans le prochain plan, la voiture accélère et atteint le niveau de l'arbre situé à droite, prolongeant le regard de Lynda. Le plan moyen filmant les filles au moment où Annie dit : « Speed kills », aurait dû donner le temps à la voiture de s'éloigner et disparaître au loin, étant donné sa soudaine prise de vitesse. Pourtant, dans le plan suivant, elle freine alors qu'elle n'a pas encore atteint le niveau de cet arbre à droite.

Ici, la répétition du motif de départ de *The Shape Song* camoufle ces raccords. Ainsi, nous constatons qu'en admettant le son, nous acceptons l'image. Autant nous avons pu relever et commenter le raccord mouvement particulièrement mou des têtes des jeunes filles qui se tournent vers Laurie, se déroulant sans musique. Autant le motif musical répété, dont on a admis le rôle, nous place dans une « bulle de suspens » qui nous fait accepter toutes les extensions de temps de la scène, par ces raccords aussi artificiels et contestables soient-ils.

d) Un heureux problème technique de la bande son

Quand Annie dit « Speed kills ! », traduit par « Ecraseur ! » en français (au lieu de « La vitesse tue ! » qui serait une traduction plus fidèle), la voiture s'arrête brusquement. Le crissement de pneu au volume élevé amène la montée crescendo du motif musical du Mal. Le plus intéressant dans la bande son, à cet instant, réside en un détail qui semble relever d'un problème technique auquel on ne porte pas attention à la première écoute et qui, pourtant, produit un effet assez étonnant. Il s'agit d'une sorte de déraillement du son, après que la voiture se soit arrêtée brutalement, lorsqu'on retrouve les 3 filles de face, en plan rapproché taille, au moment où Annie se redresse. Durant une fraction de seconde, la mélodie semble s'accélérer, puis tenter de se stabiliser, comme si, d'un coup, elle avait perdu l'équilibre. Difficultés de déroulement de la bande audio lors de la reproduction du son sur l'image ? Il est curieux que cette perte de contrôle du son coïncide exactement avec l'instant le plus angoissant de la séquence, l'effroi inopiné des filles, provoquée par l'arrêt abrupt de la voiture.

Cette difficulté soudaine de la piste audio survenant juste à ce moment, se communique à l'image en cours, les filles prises de face en plan rapproché taille, faisant naître l'idée d'une impétueuse frayeur à en perdre l'équilibre. Nous pouvons associer cette perte de contrôle audio à Annie qui, après qu'elle se soit redressée, subirait une sorte de vertige justifié par l'anxiété générée par le violent coup de frein de Michael et spécifiée par la bande son. Certainement un hasard heureux de la technologie doublé d'une volonté cachée du réalisateur.

Une fois la voiture volatilisée sous la musique, la gestion du temps, par le montage, redevient « ontologiquement normale⁴² ». Les filles recommencent à marcher et à diriger le cadre qui les suit à nouveau, de face, en travelling arrière.

3. Transition du jour à la nuit, de la quiétude à la menace

Durant cette séquence (de 33mn24s à 35mn), Annie et Laurie sont en voiture, d'abord filmées de dos en contre-plongée, caméra à l'intérieur du véhicule qui roule. Cet angle de prise de vue nous permet de voir en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de l'automobile, et en particulier de distinguer le ciel. Cela serait effectivement plus compliqué si la caméra était placée en sens inverse, c'est à dire filles de face, avec vue sur le pare-brise arrière en deuxième plan.

Cet angle de prise de vue nous amène à constater, dans un même cadre, qu'il fait plus sombre à l'intérieur de la voiture et que le ciel offre une teinte jaune. Dès lors, nous déduisons que nous sommes en fin de journée et que le soleil est en train de se coucher.

Le premier plan de la séquence nous les présente toutes les deux de dos. Ensuite, Annie est filmée en gros plan, $\frac{3}{4}$ dos, par un raccord mouvement sur sa main tenant la cigarette. Puis, le regard d'Annie vers Laurie lance un nouveau raccord sur cette dernière. Ainsi de suite, nous assistons à un champ-contrechamp des deux amies de dos.

Manifestement, plutôt que de les amener à rouler le soleil dans le dos et éviter le contre-jour, Carpenter préfère filmer Annie et Laurie face au Soleil bas qui transparait entre les arbres. Cela conduit, autant sur le gros plan d'Annie que sur celui de Laurie, à l'apparition de rayons orangés qui traversent l'objectif de la caméra et de la venue de l'effet de couleur jaune du contre jour.

Puis, plus de contre-jour, plus de rayons, le soleil, étant descendu suffisamment bas pour nous en épargner, nous annonce l'arrivée de la nuit. Il n'y aura pas eu besoin de musique pour aménager ce passage du jour au soir. En revanche, elle sera utilisée dans le plan suivant, pour la transition du soir à la nuit.

⁴² Néologisme faisant référence à la notion d'ontologie du cinéma, Cf. Bazin André, *Qu'est ce que le cinéma ?* – Paris, édition du Cerf, collection "Septième Art", 1958-1962.

Jusqu'à présent, les plans en extérieur jour semblaient majoritairement tournés avec une petite ouverture d'obturateur, amenant une grande profondeur de champ, fort utile lors de l'utilisation de la Panaglide obligeant à faire face aux changements de distance avec le sujet à filmer. Ici, le diaphragme semble plus ouvert, ce qui paraît normal, étant donné que nous sommes en extérieur soir et non plus en pleine journée. En conséquence, la profondeur de champ s'en trouve réduite. Ainsi, alors que le premier plan est net, le fond ne l'est plus totalement.

Comme il n'y a manifestement pas de suivi de point sur les véhicules, elles sortent floues du fond et arrivent net en premier plan. Suivies en panoramique, elles passent du net au flou en s'éloignant.

D'après Eric Costeix : « par le panoramique, Carpenter fait du véhicule l'objet du plan [...] La rotation de la caméra entraîne l'effet saisissant d'une déformation cinétique consécutive au mouvement de l'appareil [...] La combinaison du panoramique et de la distorsion optique la rend presque interminable, comme le temps de passage singulièrement long et inquiétant »⁴³.

Contrairement à ce qu'écrit Eric Costeix, nous ne remarquons pas de « déformation cinétique » ou de « distorsion optique » du cadre sur ce plan. L'inquiétude est surtout générée par la musique car *The Shape Song* apparaît dès le point d'entrée du plan d'ensemble de la rue, nous montrant la voiture rouge qui se rapproche.

Du reste, nous constatons que « l'objet du plan », c'est le véhicule de Michael, puisque le motif musical accompagne le panoramique qui s'effectue sur celui-ci, non pas sur le véhicule d'Annie. C'est confirmé par le plan d'après, extérieur nuit, dans lequel la musique ne s'estompe qu'au moment où la voiture de Michael se gare. La musique accompagne donc spécifiquement *The Shape*, non pas la scène dans son ensemble, tel que nous l'avions déjà montré lorsque nous avons examiné de la séquence de l'évasion de Michael psychiatrique.

Comble du thème de l'enfermement développé par Carpenter, nous constaterons que Laurie est arrivée dans une maison voisine de celle des Myers, donc dans une rue située près de chez elle. Laurie aura pris le temps d'attendre Annie afin, ensuite, de rouler toute la

⁴³ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 251.

soirée et jusqu'à la tombée de la nuit pour, finalement, apponter juste à côté de chez elle, chez ses voisins.

Julien le Goff souligne que : « toute la mise en scène de Carpenter va travailler soit à la « perdre » dans l'espace (utilisation du scope, et de plans d'ensemble accompagnés d'une focale extrêmement courte, presque déformante qui isolent Jamie Lee Curtis et semblent la mettre à la merci de son prédateur) soit à l'y enfermer avec des cadres très composés où arbres, voitures, maisons, fil à linge (toutes les composantes d'une ville en somme) viennent créer des lignes et des cadres dans le cadre qui emprisonnent le personnage en limitant ses possibilités de déplacement, donnant le sentiment d'interdire toute tentative de fuite. »⁴⁴.

Bien que les exemples de cadres clôturant l'espace de Laurie soient en quasi totalité inexacts, surtout l'exemple du « fil à linge » qui n'enferme pas Laurie mais Michael, la perte de la jeune fille et son cloisonnement dans l'espace sont bien présents dans cette séquence car après avoir roulé si longtemps, elle revient à son point de départ, à côté de chez elle, bouclant ainsi le parcours dessiné avec la voiture d'Annie.

Avons nous remarqué que nous sommes passé brutalement du soir à la nuit ?

Malgré une logique narrative de cette scène qui tient de la relative extravagance, la musique permet d'aménager l'ellipse entre le soir et la nuit, sans que cela ne choque, au même titre que les raccords entre les plans pour allonger le suspens. Le motif répétitif au piano nous conduit à nous attacher à une tension dramatique, matérialisée visuellement ici par la Menace qui roule derrière les filles, et donc nous détacher naturellement de la vraisemblance du récit. Ce qui importe, autant pour Carpenter que pour le spectateur, c'est le drame, la peur que ces entités en mouvement génèrent, moins la logique implacable du récit. Ce qui permet de nous y attacher, comme l'a avoué Carpenter et tel que nous l'entendons, c'est la musique.

A partir du moment où la nuit est tombée, c'est à dire à un peu plus d'un tiers du film, *The Shape Song* ne se joue plus spécifiquement en présence de Michael.

⁴⁴ Le Goff Julien, Mémoire de fin d'étude : *John Carpenter, une mise en scène du menaçant*, Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), sur http://www.memoireonline.com/12/05/57/m_john-carpenter18.html et sur <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2136/john-carpenterune-mise-en-scene-du-menacant> - D.E.S.R.A. 2005.

Luc Lagier observe que : « la tombée de la nuit représente la frontière qui fait tout basculer, l'acceptation d'un monde fantastique, le renversement de la réalité [...] la nuit noire signifie le début du siège [...] The Shape et les fantômes d'Elizabeth Dane décident de passer à l'acte et de tuer. »⁴⁵

La nuit est l'instant propice pour Michael de commettre ses desseins. C'est la nuit que Michael a assassiné Judith, sa sœur, et c'est à ce moment qu'il recommencera à tuer. Ce passage à l'action de Michael sera souligné par une autre musique : *Le Thème du Danger* que nous étudierons plus tard.

⁴⁵ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 74.

II. LE TIC TAC

A. Description du thème

Comme pour *The Shape Song*, cette séquence musicale part d'un court pattern que Carpenter répète en boucle, autour duquel il ajoute des arrangements au synthétiseur, par tuilage. Il est composé de deux notes, [sol] et [fa#] au début, jouées en « aller-retour », doublées en unisson sur deux octaves, cette fois-ci à travers la signature rythmique la plus courante : 4/4.

Comme pour *The Shape Song*, dans un premier temps, le motif au piano se répète seul. Apparaissent ensuite les arrangements au synthétiseur. La mélodie adopte à peu près la même structure de descente successive d'un demi-ton de *The Shape Song*. Il y a juste un changement par la suite, lors de la descente directe de deux tons. Carpenter ne cherche pas poser la mélodie métaphoriquement dans des profondeurs ultimes, lui donner plus d'ampleur par un crescendo lié à une accumulation de notes, tel que pour *The Shape Song*. Il préfère continuer à descendre d'un demi-ton à l'intérieur du chorus, sur le même rythme. Enfin, il termine sur les mêmes notes de départ, mais à l'octave inférieure.

Et comme pour *The Shape Song*, il rejoue le chorus avec des arrangements au synthétiseur plus fournis. Nous ne nous attarderons pas davantage sur les arrangements au synthétiseur qui procèdent par tuilage à travers une mélodie qui se raccroche au pattern, vu qu'il s'agit exactement de la même façon de procéder que pour *The Shape Song*.

De même, nous n'épiloguerons pas plus sur la petite variation dans la structure du morceau qui maintient l'idée de lourdeur et de fatalité, semblable à celle de *The Shape Song*, en y retirant, toutefois, les notions de peur et d'angoisse.

Par ailleurs, les mélodies n'évoquent pas les mêmes sentiments. Ici, le motif répétitif consiste en un aller-retour entre deux notes espacées d'un demi-ton, ce qui semble être davantage un symbole du temps qui passe. La répétition sur deux notes [sol fa# sol fa# sol...], vaut symboliquement la répétition sur deux sons [tic tac tic tac tic...] à la différence que la portée musicale du son provoqué par l'aiguille des secondes est assez restreinte en comparaison avec celle du piano. Par conséquent, le *Tic Tac* est joué, non pas par un réveil

mais par un instrument de musique, avec les notes [sol/fa#]. Elles se répètent 8 fois et descendent successivement de cette manière : [sol/fa#] – [fa#/fa] deux fois, ensuite [fa/mi] – [mi/ré#] deux fois, puis [do/si] – [si/la#] deux fois, enfin [sol/fa#] grave.

Le temps allégorique s'écoule relativement lentement pour la raison que le tempo de cette musique est andante (84 bpm).

B. Le *Tic Tac* définit l'univers de Laurie

1. L'exposition de Laurie : quiétude et de l'enfermement

Un plan d'ensemble fixe d'un carrefour de quartier résidentiel nous introduit la séquence d'exposition de Laurie (de 11mn08s à 13mn19s). Nous entendons les oiseaux et voyons les feuilles tomber. C'est donc bientôt l'hiver, bientôt Halloween. Compte tenu de l'endroit où elles s'échoient, elles semblent avoir été récupérées pour le tournage et lâchées devant la caméra. De même, les oiseaux off semblent provenir d'une piste son ajoutée en post-production.

L'image de ce carrefour sur lequel voitures et piétons laissent place à des feuilles jaunies par l'automne qui tombent juste devant l'objectif de la caméra, associée à cet emblème de tranquillité qu'offre le chant des oiseaux, permet, dans un premier temps, d'entrer dans un environnement d'où se dégage le sentiment de paix, de sérénité et, plus tard, celui d'enfermement dans un train-train ennuyeux.

Ensuite, deux inscriptions s'enchaînent en se chevauchant, ce qui les lie. Elles représentent l'unité de lieu : « Haddonfield », et l'unité de temps : « Halloween ». C'est au moment où l'inscription « Halloween » est visible que la musique se fait entendre. Elle est intitulée *Laurie's Theme* sur la bande originale du film.

D'après Julien Le Goff : « La ville d'Haddonfield, Illinois où l'on fête Halloween : malgré l'utilisation du format scope et des nombreux extérieurs, le personnage de Laurie Strode semble écrasé, enfermé, étouffé par ce cadre urbain. Pour développer cette idée de huis-clos au travers même de l'espace urbain, Carpenter compose soigneusement des cadres très

géométriques, et surtout utilise la notion de cadre dans le cadre pour ôter toute possibilité de fuite au personnage de Jamie Lee Curtis. Une fenêtre, un arbre, une voiture, tout élément du décor peut-être utilisé pour limiter la marge de mouvement de Laurie et donner le sentiment qu'elle est véritablement prisonnière de cette ville que Michael Myers est revenu hanter. »⁴⁶

De nouveau, les tentatives d'explications exhaustives du sentiment d'enfermement restent vaines si l'on ne tient pas compte de la musique. Dans cette séquence, contrairement à ce qu'écrit Julien Le Goff, les notions de « cadres très géométriques » ou de « cadre dans le cadre pour ôter toute possibilité de fuite », ne se vérifient pas. De plus, dire que Michael est « revenu pour la hanter » est inexact sur le plan narratif.

Visuellement, nous pouvons tout juste relever que Carpenter ne nous montre jamais la ligne d'horizon qui serait synonyme d'échappatoire.

Suite au plan d'exposition, la caméra se met en mouvement. Quatre plans, alliant d'une façon générale panoramique et travelling latéral gauche, suivent Laurie qui marche de chez elle à la maison des Myers.

Jean-Baptiste Thoret donne aux travellings latéraux d'*Halloween* deux fonctions essentielles : « inscrire le temps du film dans un repère sans coordonnées véritables [...] et construire autour des personnages un territoire oppressant et carcéral. L'inexorable lenteur des travellings du film donne l'illusion du temps qui s'écoule »⁴⁷.

La conclusion de Jean-Baptiste Thoret, sur le désir de Carpenter de perdre les personnages dans un univers routinier et fermé, semble correcte. Néanmoins, il convient d'être un peu plus réservé sur son analyse de la méthode élaborée. Un travelling latéral ne peut donner, à lui seul : « l'illusion du temps qui s'écoule ». C'est l'ensemble de la mise-en-scène corrélée avec la musique qui doit être prise en compte, à commencer par les entrées et sorties de champ. Sur chacun des plans, Laurie entre puis sort du champ. Nous faisons abstraction des plans de coupe, lors de l'échange avec son père, qui représentent deux inserts au milieu du plan dans lequel Laurie entre et sort du champ.

⁴⁶ Le Goff Julien, Mémoire de fin d'étude : *John Carpenter, une mise en scène du menaçant*, Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), sur http://www.memoireonline.com/12/05/57/m_john-carpenter4.html et sur <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2136/john-carpenterune-mise-en-scene-du-menacant> - D.E.S.R.A. 2005.

⁴⁷ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* - Paris, éditions Dreamland, 1998, page 201.

D'abord, dans le premier plan, elle entre dans le champ par la porte de la maison et sort gauche cadre. Ensuite, dans le plan suivant, elle rentre par la droite du cadre, ressort derrière les arbres. Puis, dans le plan d'après, elle rentre par le coin de la rue, de derrière la clôture, ressort gauche cadre après avoir rencontré Tommy. Enfin, dans le dernier plan, elle se découvre de l'arbre, au même point d'où elle est sortie précédemment.

Nous pouvons aussi observer qu'elle se dirige toujours de droite à gauche, à l'inverse du sens du temps. Remonte t-elle le temps pour rejoindre Michael ?

En résumé, Carpenter attend à chaque fois qu'elle entre dans le champ, puis il attend qu'elle en sorte, la suit précautionneusement, la laisse diriger le cadre sur un pas modéré, pour finalement ne montrer aucune action, rien, du vide narratif. Présenter Laurie de la sorte, dépasse en effet l'idée de tranquillité et d'apaisement, en dessinant une forme d'inutilité, de train-train, de temps qui passe.

Selon Eric Costeix, le premier mouvement d'appareil : « décrit un espace clos, duquel il semble difficile de s'échapper. D'un côté les arbres ; de l'autre, les habitations bordant la route. Il ressort une impression de claustrophobie. Le panoramique circulaire n'est guidé par aucune action réelle dans le plan. La caméra [...] trace mentalement cette rue structurant cet espace, les arbres étant des indices visibles d'une existence dans ce lieu désert, sans vie humaine [...] Malgré un certain degré de liberté du panoramique circulaire, le trajet parcouru enferme le spectateur dans une prison mentale, un univers claustrophobe imposés par le réalisateur. »⁴⁸

L'univers d'abord « carcéral » selon Jean-Baptiste Thoret, maintenant « claustrophobe » d'après Eric Costeix, est surtout mis en évidence par cette séquence musicale qui se répète, constituée de ce motif joué en boucle et qui, par descentes d'un demi-ton, reproduit les mêmes schèmes mélodiques.

Ce *Tic Tac*, en corrélation directe avec cette succession de plans où il ne s'y passe rien, dessine à l'oreille assez distinctement l'univers que nous voyons, dans lequel le temps s'écoule lentement, y faisant ressortir le sentiment d'enfermement dans un vide quotidien.

⁴⁸ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 230.

La musique s'estompe, laissant place au retour du son des oiseaux ayant introduit la séquence, au moment où Laurie prononce : « The Myers's House ». Aussitôt, Carpenter enchaine sur un raccord regard de Laurie vers la Maison des Myers, et fait disparaître ce thème musical qui, à ce moment n'a plus de raison d'être puisque la présentation du train-train quotidien de Laurie est terminée, laissant place à une nouvelle scène et un autre environnement dramatique.

2. Le papotage des filles : inutilité et futilité

La musique se fait entendre après que Michael ait scruté les filles de sa voiture. Elle accompagne le bavardage des filles en fin de scène (de 22mn14s à environ 23mn30s). Manifestement, la conversation des 3 copines est suffisamment banale pour être remplacée par la musique de l'ennui et du temps qui passe.

D'abord, les filles dirigent le cadre en parlant de la programmation de leurs ébats du soir. Le travelling arrière les suit, de face. Puis la caméra, comme fatiguée, s'arrête, se met sur le côté, les suit par un panoramique, et finalement les laisse s'éloigner en papotant de dos. Une fois le panoramique est terminé, le lent « tic tac » joué au piano, correspondant à l'univers ennuyeux de Laurie, se fait entendre. Leurs voix s'estompent au fur et à mesure qu'elles s'éloignent et, quand elles sont trop loin de l'objectif pour qu'on les entende, l'accompagnement au synthétiseur apparait.

Dans cette scène, la musique permet, d'une part, d'insuffler le sentiment de banalité de l'action en cours, conformément au sens que nous lui avons attribué. D'autre part, elle fait la transition avec la séquence suivante qui prépare la prochaine apparition de Michael, à l'image de ce qu'évoque Michel Chion : « la musique permet d'enchaîner sur un autre lieu et sur un autre temps, dans le futur et le passé »⁴⁹.

Dans la séquence qui suit, les filles sont suivies par un travelling latéral, en $\frac{3}{4}$ face. La caméra les rattrape et positionne de face, continue en travelling arrière, et la musique s'efface. Le moment reste banal, puisqu'il nous montre Lynda qui se rafraichit l'haleine, qui dit au revoir

⁴⁹ Chion Michel, *La Musique au cinéma* – Paris, éditions Fayard, 1995, page 189.

à ses copines, qui rentre chez elle, mais l'apparition du silence nous prévient d'un changement de registre dramatique, tel que nous le voyons assez régulièrement. Effectivement, durant la scène qui suit, Michael apparaît de nouveau.

3. Quand Laurie attend Annie : images du temps qui passe

Dans cette séquence (de 28mn06s à 29mn17s), Laurie sort de chez elle, une citrouille à la main. La musique n'est pas synchronisée à l'entrée du plan, ni à l'ouverture de la porte, mais démarre quand Laurie est dehors. Ce n'est donc pas le fait que Laurie sorte de chez elle qui est souligné par la musique mais ce qui se passe quand elle est à l'extérieur, les images de la banalité, de la routine et du temps qui s'écoule lentement.

D'abord le cadre reste fixe, le temps que Laurie atteigne le trottoir. Ensuite, le travelling arrière suit le pas modéré de la jeune fille, en $\frac{3}{4}$ face, jusqu'à ce qu'elle arrive au croisement de rues et s'assise sur le pilier à l'angle. Elle attend et le temps musical s'écoule.

Une fois assise, un plan rapproché poitrine en $\frac{3}{4}$ face sur Laurie est suivi d'un raccord regard sur le rituel du voisinage, des enfants déguisés pour Halloween qui sortent de chez eux accompagnés visiblement d'un parent. Puis, Laurie en plan poitrine, cette fois-ci de face, contemple, par raccord regard, d'autres enfants suivant les mœurs traditionnelles, déguisés et accompagnés qui sortent de chez eux et marchent sur le trottoir.

Ce sont des événements convenus, le suivi normal des coutumes, de la survivance de Laurie auxquels est associée cette musique.

Enfin, un travelling-panoramique sur Laurie de profil, laisse voir la voiture d'Annie qui se rapproche. Ce mouvement est accompagné d'une note tenue au synthétiseur, marquant la fin de la séquence. Dès que Laurie tourne la tête vers la voiture, le point se fait sur cette dernière. C'est la voiture d'Annie. Laurie se lève et rejoint le véhicule qui s'arrête.

Selon Eric Costeix : « A peine discernable, le véhicule pourrait être la fourgonnette pénitentiaire du *serial killer*. Il avance très lentement, à l'image de ses précédentes apparitions et des travellings latéraux. La musique métronomique se fait entendre, signe

habituel de la présence de Michael. L'apparition du véhicule au lointain est de l'ordre de l'indétermination, de la priméité : on le voit arriver sans pouvoir l'identifier. »⁵⁰

S'il avait tenu compte de la musique dans son analyse, Eric Costeix n'aurait pas commis cette erreur. Bien que le terme de « métronomique » convienne assez bien, le thème musical de *The Shape* est plus rapide et plus « actif ». Or, durant cette séquence, le thème musical utilisé est celui de l'univers de Laurie. Il ne signale pas la présence de Michael en tant que Menace ou danger, bien au contraire. Par conséquent, le véhicule qui arrive ne peut être « la fourgonnette pénitentiaire du *serial killer* » car la musique ne correspond pas. Nonobstant la possibilité d'identifier la voiture, la musique exclut radicalement la présence de Michael à l'intérieur.

Tout comme Jean-Baptiste Thoret, Eric Costeix croit en la subjectivité des travellings. D'après ce dernier : « Les monstres carpentériens sont des icônes véritables, primaires, la manifestation de l'invisible dans le champ du visible, telle une pensée en mouvement. Ils s'incarnent dans des icônes secondaires à l'aide d'indices. »⁵¹ Il soutient que le travelling est l'un de ces indices qui correspond à cette pensée en mouvement : « L'image filmique devient mentale, hallucination, fantôme du personnage principal [...] Les travellings latéraux sont une figure de l'obsession, commune aux deux personnages antagonistes. Ils pourraient être l'expression du psychisme de Laurie, jalouse de la liberté de ses propres amies. Michael serait l'incarnation de ses pensées inavouables, tuant par procuration les jeunes filles libérées. Il représenterait les figures de pensée de Laurie projetant sa phobie du regard des autres. »⁵² Il ajoute : « Le travelling avant est un mouvement de pénétration dans l'espace [...] Par analogie, le travelling latéral suggère le déplacement de son esprit. »⁵³

L'utilisation de la musique par Carpenter est encore de nature à relativiser les interprétations de ses travellings. Ici, nous voyons bien que la théorie du traveling latéral qui correspondrait à l'esprit maléfique de Michael qui se balade, ne se vérifie pas. D'abord, ce mouvement est accompagné de la musique de l'environnement de Laurie. De surcroit, il se solde par l'arrivée d'Annie en voiture.

⁵⁰ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 260.

⁵¹ *Ibid.* page 228.

⁵² *Ibid.* page 241.

⁵³ *Ibid.* page 244.

L'absence manifeste de compréhension de l'utilisation de la musique par Eric Costeix, amène ce dernier à la conclusion : « Le cinéaste dénie notre hypothèse perceptive, insinue le doute dans l'esprit du spectateur, le force à réfléchir »⁵⁴ alors qu'en réalité la musique nous apporte les réponses.

C. Michael dans l'univers de Laurie

1. Sur Laurie en classe, une structure en trois actes

a) *Premier enfermement*

En ce qui concerne cette séquence (de 15mn13s à 16mn25s), selon Luc Lagier : « Lors de la scène de classe à laquelle assiste Laurie, le professeur commente un texte sur le destin. Un travelling avant entame sa progression et se concentre sur la personne de Laurie qui croit apercevoir à ce moment le tueur par la fenêtre. »⁵⁵ D'après Eric Costeix : « En travelling avant, la caméra s'avance progressivement sur Laurie regardant dehors. Une voix off s'adresse à elle : remarquant sa distraction, l'enseignante la questionne [...] Le *serial killer* disparaît à l'occasion du contrechamp provoqué par la question posée par le professeur. »⁵⁶ Contrairement à leurs observations, Laurie n'aperçoit pas le tueur durant le travelling avant. C'est après que la caméra ait arrêté tout mouvement que Laurie lève la tête et aperçoit Michael, ce qui change foncièrement l'interprétation que l'on peut se figurer de cette séquence, en particulier sur le rôle du travelling avant. Luc Lagier et Eric Costeix n'auraient pas commis cette erreur s'ils avaient tenu compte de la musique qui sert d'indice à la structure de cette séquence en trois actes.

Dans un premier temps, nous constatons que Laurie est fermée par le cadre. D'une part, elle est assise au fond, dans un coin de la salle, devant un mur de livres. D'autre part, le placement des élèves, situés devant et à côté d'elle, forme un couloir à travers lequel se

⁵⁴ *Ibid.* page 260.

⁵⁵ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 83.

⁵⁶ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 244.

faufille la caméra. Au début du travelling, le premier élève, gauche cadre, semble même se pencher afin de faciliter à la caméra, l'accès au passage qui cloisonne l'espace de Laurie. La seule ouverture se trouve à la gauche de la jeune fille. Nous la découvrons en fin de travelling. Il s'agit de la fenêtre qui se montre au fur et mesure que l'on se rapproche Laurie. Ainsi, à la fin du mouvement, elle n'est plus enfermée par le cadre. Elle dispose d'une échappatoire, cette fenêtre située à sa gauche, donnant sur la rue.

b) *Echappatoire trompeuse et nouvelle claustrophobie*

La musique marque l'entrée du deuxième acte. Maintenant que Laurie et la fenêtre sont associées dans un même espace, le cadre est fixe. Il paraît donc naturel que la jeune fille regarde à travers. Et qu'y trouve-t-elle ? Michael. Il est de face, debout derrière la voiture et regarde en direction de Laurie.

La musique est lancée juste avant que Laurie n'aperçoive Michael. Elle est placée façon à créer un point de synchronisation entre la première note de la mélodie au synthétiseur et le plan rapproché poitrine de Laurie qui succède au plan sur Michael. Par cette synchronisation, la mélodie est associée à la jeune fille, non à Michael ou quelque autre élément de la scène.

L'assertion du point de vue de Laurie se confirme par le thème utilisé qui correspond à l'univers de cette dernière, celui du temps et de l'ennui, non pas celui de *The Shape*. Il n'y a donc pas de danger. Par conséquent, quand Eric Costeix écrit : « Laurie prend conscience de la menace pesant sur elle, de son statut de victime : à côté de son véhicule, Michael la regarde attentivement. »⁵⁷, il fait erreur. La question de sa « prise de conscience de la menace » et de « son statut de victime » est inexacte ou, pour le moins, difficile à envisager si l'on tient compte de l'utilisation de la musique à ce moment là.

Laurie tente de regarder ailleurs mais ne trouve aucun point de chute. Souvenons-nous, elle se trouve dans un espace clos, avec pour seule ouverture, la fenêtre. Alors elle regarde de nouveau à travers et, raccord regard, tombe derechef sur Michael. De cette manière, elle est placée dans un autre espace clos, celui de l'axe regard entre Michael et elle. De fait, ce double regard porté, à l'extérieur, sur Michael qui la fixe en retour, forme cet axe « regard »

⁵⁷ *Ibid.*

entre les deux personnages, plus exactement entre le regard caméra de Michael, à travers le plan subjectif de Laurie, et la direction du regard de cette dernière.

c) *L'isolement comme destin*

La musique marque le passage au troisième acte en terminant sur une note de synthétiseur tenu que Laurie fait disparaître par le dialogue, en répondant à la question de l'enseignante portant sur le destin.

D'après Luc Lagier : « Le hors-champ sonore (la voix) et visuel (Myers se caractérise, se définit pourrait-on dire, par l'en-deça) sont alors à relier au thème du destin. Le discours sur le destin est totalement décalé et s'applique à l'évidence à Laurie. Le travelling avant la pointe du doigt et l'isole comme la future victime de The Shape (et de l'en deça). On passe alors du général (le discours) au particulier (la situation de Laurie). La caméra est l'instrument, le prolongement du destin qui choisit, parmi tous les élèves, une victime. »⁵⁸

Luc Lagier fait encore erreur. Contrairement à ce qu'il écrit, l'utilisation qui est faite de la musique nous montre que le travelling avant ne présente pas Laurie comme la future victime de The Shape, d'autant plus qu'elle n'est assurément pas sa prochaine proie. En revanche, que la musique soit interrompue par l'interpellation du professeur qui interroge Laurie sur le thème du destin et que, de surcroît, Carpenter laisse Laurie discourir jusqu'au bout sur ce sujet, tend bien à créer un lien entre le texte et la situation, ce que perçoit pourtant bien Luc Lagier : « Par la présence à ce moment précis de The Shape au dehors et par ce travelling avant, auxquels on pourrait ajouter l'absence d'un contrechamp qui montrerait la source sonore du discours (le professeur), Carpenter nous invite à relier cette citation à la situation de Laurie, poursuivie par un monstre inhumain que l'on ne peut stopper. »⁵⁹

En fin de séquence, le professeur termine par la le propos : « Fate never changes », en français : « On n'échappe pas à son destin », propos que nous pouvons relier au climax du film, la confrontation finale entre Laurie et Michael, qui correspond en réalité au destin traditionnel de protagonistes et antagonistes dans un scénario classique.

⁵⁸ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 83.

⁵⁹ *Ibid.*

Cette question du destin à une importance telle que cette séquence sera reprise et pastichée dans la suite *Halloween H20* de Steve Miner (1998). L'héroïne en classe aperçoit aussi *The Shape* à travers la fenêtre. Elle est interrogée par Laurie, devenue professeur, et elle développe également un discours sur le thème du destin, ayant la même finalité.

d) Le doute

Ce double regard créé aussi le doute, autant chez la protagoniste que chez nous, l'une des principales forces dramatiques de cette séquence. Le raccord regard nous montre que Laurie regarde spécifiquement Michael, alors que rien ne figure à la jeune fille que ce dernier la regarde précisément, étant donné qu'elle se trouve dans un espace plus sombre que celui du tueur, au fond de la salle, derrière des stores et, de surcroît, à côté des autres élèves.

D'ailleurs, Carpenter prend soin de placer les personnages à distance. Michael est situé derrière sa voiture garée sur le trottoir d'en face. S'il a vraiment repéré Laurie, pourquoi ne s'est-il pas placé sur le trottoir le plus proche, ou mieux, directement derrière la fenêtre ? Là, au moins, nous aurions eu la certitude que c'est bien elle qu'il regarde. Evidemment, cette distance est nécessaire sur un plan dramatique, afin de créer le doute, ménager le suspense et surtout générer un cadre propre au voyeurisme, tel que le conçoit Eric Costeix : « La mise en scène de Carpenter représente le point de vue de quelqu'un qui se maintient à distance. Séparation fondamentale entre l'objet de la pulsion scopique et la source pulsionnelle (l'œil). Cette distance est nécessaire au pervers pour éviter d'être identifié par l'objet de ses désirs, ce qui mettrait fin à toutes ses activités. Mais elle est aussi caractéristique du voyeurisme, en tant que pulsion qui se fonde sur la rétention. Ainsi, le désir de Michael Myers se situe dans cette instance spatiale qu'exprime le point de vue éloigné vis-à-vis de ses futures victimes. Une béance comparable à celle qui existe dans la diégèse entre Laurie, l'héroïne, et le tueur. »⁶⁰

Enfin, quand Laurie regarde pour la troisième fois à travers la fenêtre, Michael a disparu, la musique aussi. Ce dernier regard infructueux nous confirme le lien étroit entre la musique

⁶⁰ Costeix Eric, *Entre l'esprit du mal et le corps maléfique, l'homme « déshumanisé »*, dans *La voix du regard*, n°13, automne 2000, page 139.

et l'apparition de Michael aux yeux de Laurie. C'est bien à travers le regard et la musique de Laurie qu'apparaît Michael ce qui renforce le doute sur la présence réelle de ce dernier, en dehors de la vision de l'héroïne.

2. Lorsque Laurie se dirige vers la maison des Wallace

a) L'artifice du suspens édifié par le montage, sur un vide narratif

Par la façon dont la séquence est filmée (de 1h10mn49 à 1h13mn34s), en ocularisation interne⁶¹, nous partageons le point de vue de Laurie. Nous sommes dans son univers, auquel correspond le thème utilisé, renommé *The Haunted House* et rejoué sur une autre piste de la bande originale. Cette séquence musicale convient par sa lenteur, par son analogie avec le temps et par sa correspondance psychologique avec le personnage de Laurie.

Sur le plan narratif, cette séquence ne relate rien de plus que : « Laurie va vers la maison d'en face ». C'est tout. Le reste tient de la dramatisation, ici essentiellement par le montage alterné et la musique qui correspond bien au désir du réalisateur de suspendre le temps.

Laurie sort sur le palier de la maison des Doyle en plan américain à plan taille. Elle regarde la maison des Wallace (parents de Lindsey). Le raccord regard nous montre une demeure en plan d'ensemble, toutes lumières éteintes. Laurie se rapproche de la maison et tout le long de son parcours, la mise en scène adopte le point de vue de la protagoniste, conformément à la musique employée. On alterne entre le plan sur la jeune fille, en travelling arrière, et le plan sur l'habitation Wallace sous axe du regard de Laurie, en travelling avant, suivant le pas adopté par la protagoniste.

Gregory Waller relève que : « Laurie passe de l'enclave sûre de la maison des Doyle, où elle gardait Tommy, à la maison des Wallace, où Lynda et Annie se trouvent et qui est, comme le public le sait déjà, une scène où elle rencontrera les horreurs les plus violentes et les plus inattendues. Nous traversons la rue avec elle, dans le processus de saut de la frontière du monde adolescent circonscrit – non loin de l'enfance – où nos horreurs sont conditionnées

⁶¹ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

et contrôlées en toute sécurité à travers l'écran de télévision [...] à un monde adulte inquiétant où ces horreurs de cauchemar deviennent réalité elle-même, avec nous-mêmes comme des victimes potentielles. »⁶²

Le point de vue subjectif de Laurie, nous plaçant dans le corps d'une éventuelle victime, s'estompe à partir du moment où la protagoniste, de face, sort du cadre. Nous passons alors à une ocularisation zéro⁶³ et Laurie ne dirige plus le cadre. On ne voit plus à partir de son regard ni même à partir de sa position. Quand elle fait le tour de la maison, la caméra ne la suit pas.

Selon Gilles Mouëllic : « La musique produit des images du temps, elle figure l'expérience humaine de temps, ce temps vécu qui échappe à la linéarité du temps universel. »⁶⁴ La musique permet de jouer sur la durée psychologique des actions. Ici, la traversée de la rue par Laurie, qui ne prendrait pas plus de trois lignes de scénario, dure plus d'une minute, soit l'équivalent d'une page entière d'écriture.

Cela rappelle la posture de François Truffaut qui, s'opposant à l'utilisation de la musique comme modérateur de la temporalité du récit, répondait à l'enquête de Tay Garnett : « Je n'aime pas l'utilisation de la musique de jazz ou de rock ou n'importe quelle musique non écrite et non mélodique, car elles faussent la durée et nous font paraître durer trois minutes une scène qui en réalité dure une minute. La projection d'un film se déroulant comme un ruban (« A ribbon of dreams », disait Orson Welles), la musique doit également constituer un ruban. Il ne s'agit pas de musique pléonasme, mais d'une musique qui escorte le film, comme une couleur »⁶⁵.

⁶² Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 120 – Traduction de : « Laurie crosses from the safe enclave of the Doyle household, where she is babysitting with Tommy, to the Wallace house, where Lynda and Annie are and which is, as the audience already knows, a scene where she will encounter the most violent and unexpected of horrors. We cross the street with her, in the process leaping a boundary from a circumscribed adolescent world - one not far removed from childhood - where our horrors are all safely packaged and controlled through the television screen [...] to a disturbing adult world where those nightmare horrors become reality itself, with ourselves as possible victims. »

⁶³ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

⁶⁴ Mouëllic Gilles, *La Musique de Film* – Edition Cahiers du Cinéma, Les Petits Cahiers, 2003, page 56.

⁶⁵ Garnett Tay, *Un siècle de cinéma : portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire – Rhénans : 5 continents*, Paris, éditions Hatier, collection Bibliothèque de cinéma : Ma vie de..., 1981, page 344.

John Carpenter utilise ce que Michel Chion appelle « l'appareil temps/espace »⁶⁶, la musique sur les images, afin d'allonger le temps par le montage, tel que nous l'avons vu précédemment.

Cette séquence est d'abord construite et montée sur le raccord regard posé le long d'un travelling : travelling arrière sur le sujet observant (Laurie) et travelling avant sur l'objet observé (la maison). La démarche lente de Laurie, prudente, permet la succession, non pas deux ou trois, mais de sept raccords regards sur la maison qui n'amènent rien de nouveau sur le plan narratif. Ce sont sept plans sur un même objet inerte, dans un montage du vide narratif.

L'allongement du temps à travers cette articulation de plans lors d'un travelling est un peu plus aisée que dans le cadre d'un champ-contrechamp surtout si ce dernier intègre des amorces. En effet, la possibilité que subsistent les mêmes éléments profilmiques, d'un plan à l'autre, est plus ténue dans le montage d'un raccord regard. C'est pourquoi, à travers ce type de jointure en compensation des décors non-extensibles, Carpenter peut terminer le plan précédent un peu plus tard et commencer le plan suivant un peu plus tôt, ce qui rallonge l'ensemble et aménage le suspens.

Néanmoins, dans cette séquence, Carpenter utilise une focale courte. Les champs étant plus larges à travers ce type d'optiques, la possibilité de rallonger le temps, par le montage de raccords regards, s'en trouve plus limitée lors d'un travelling frontal, pour la raison qu'au bout d'un moment, suite au mouvement de la caméra, les éléments profilmiques du premier plan se retrouvent dans le second. C'est ainsi que l'on peut remarquer si le montage joue sur l'étirement ou le rétrécissement le temps.

Pour exemple, nous voyons que durant cette séquence le temps est allongé par le montage au moment où Laurie croise un arbre situé sur son trottoir. Le premier plan nous montre la maison en ocularisation interne⁶⁷ de Laurie. Comme Laurie avance, l'arbre se trouvant dans son espace de vision sort du champ par la droite. Ce premier plan dure deux secondes supplémentaires avant la coupe, nous laissant supposer que Laurie passe à côté l'arbre puis le distance. Or, le second plan nous montre Laurie de face qui n'a pas encore dépassé

⁶⁶ Chion Michel, *Le Son au cinéma* – Paris, éditions de l'Etoile, 1985, page 149.

⁶⁷ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

l'arbre. Elle passe à côté du tronc qui aurait dû se trouver dans son dos, deux secondes plus tôt, conformément au plan précédent. La présence de cet élément profilmique, l'arbre, dénonce donc l'allongement fictif du temps par le montage.

Théodor W. Adorno soutient que nous nous accordons davantage à un rythme régulier d'une musique que nous entendons qu'à la description de ce que nous voyons : « L'œil est toujours un organe d'effort, de travail, de concentration, il saisit ce qui est défini sans équivoque. Pour sa part, l'oreille a quelque chose de somnolent, d'engourdi [...] La musique a fait de la somnolence, de la rêverie, de l'engourdissement même, une affaire d'art, d'effort, de travail sérieux »⁶⁸.

De ce fait, ce type de raccord est camouflé par la musique qui, en donnant une continuité au son, fluidifie un peu artificiellement l'ensemble audiovisuel, ce qui donne plus de largesses au réalisateur pour jouer sur l'enchaînement des plans.

D'après Mario Litwin : « La musique transmet des messages au spectateur, imprègne son esprit sans exiger de lui aucune attention »⁶⁹. D'une façon générale, il convient de reconnaître que la musique, par sa régularité, permet de rendre les raccords moins perceptibles et d'accréditer l'allongement fictif du temps.

b) Pourquoi le choix de cette musique ?

Nous aurions pu nous attendre à entendre le *Thème de l'exploration*, que nous examinons plus loin, compte tenu de l'état d'esprit dans lequel se trouve Laurie à ce moment là. Il s'agit d'un thème lent, posé, dont on sait que lorsqu'il est joué, Michael est inoffensif, et comme nous le constatons, il n'arrive rien à Laurie quand elle traverse la rue et le sentiment de peur est absent.

Cependant, d'une part, souvenons-nous que l'une des caractéristiques de cette musique est le déroulement du temps symbolisé par cette forme de « tic tac » joué au piano, qui correspond aussi bien au désir du réalisateur de suspendre le temps, de jouer sur l'attente. D'autre part, comme, dans cette séquence, nous partageons pleinement le mental de Laurie, cette musique convient mieux que le *Thème de l'exploration*.

⁶⁸ Adorno Théodor W. et Eisler Hanns, *Musique de cinéma : essai* – Traduction : Jean-Pierre Hammer, Paris, éditions L'Arche, collection : Travaux, 1972, page 42.

⁶⁹ Litwin Mario, *Le Film et sa musique : création montage* – Editions Romilat, Paris, 1992 – page 13.

D'après Julien le Goff : « Dans Halloween, c'est le personnage de Myers qui va dérégler de sa présence fantomatique le cadre urbain d'Haddonfield, Carpenter pliant cet espace, par le simple fait de sa mise en scène, à la volonté du tueur. Par un savant jeu de montage, Carpenter lui donne ainsi la capacité d'apparaître et de disparaître à volonté, le rendant invisible aux yeux de Laurie pendant les trois-quarts du film (seuls les enfants pouvant apercevoir le "croquemitaine"). Myers imprègne même complètement l'espace [...] pour finir par fusionner parfaitement avec lui »⁷⁰.

Il y a bien dérèglement par Michael, comme l'entrevoit Julien Le Goff, mais certainement pas du cadre urbain d'Haddonfield puisqu'aucun des personnages ne change ses habitudes. Dès que Michael s'éloigne après qu'il ait terrifié les filles, en voiture, elles recommencent à évoquer leurs projets du soir comme si de rien était, tel que la musique de la routine nous le confirme par son apparition. Quand Laurie attend qu'Annie vienne la chercher en voiture, c'est toujours cette même musique qui est jouée, posée sur les traditions réglées des habitants d'Haddonfield. Quand Laurie cherche de l'aide dans la rue pour échapper à Michael, les portes restent closes et les stores se ferment. La détresse de Laurie face à la menace de Michael ne change strictement rien à la tranquillité des voisins.

C'est le cadre personnel de Laurie que Michael dérègle car elle prend conscience de sa présence, prend peur et tient à rester à distance. C'est quand elle ne croit plus à la Menace alors que Tommy l'aura prévenu, que revient cette musique de la survivance qui ignore la présence du Mal, précisément dans cette séquence. C'est à ce moment qu'elle se rapproche de l'esprit maléfique et se met en danger. En traversant la rue, elle réduit l'écart qui la distancie de Michael, préférant croire à une blague de ses amis. De la même manière, cette musique revient quand Laurie croit qu'elle a tué Michael alors que celui-ci est simplement blessé, tel que nous le montrerons dans le chapitre suivant.

⁷⁰ Le Goff Julien, Mémoire de fin d'étude : *John Carpenter, une mise en scène du menaçant*, Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), sur http://www.memoireonline.com/12/05/57/m_john-carpenter4.html et sur <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2136/john-carpenterune-mise-en-scene-du-menacant> - D.E.S.R.A. 2005.

3. Une pause dans le combat entre Laurie et Michael

Après que Laurie ait blessé Michael, suite à un court silence, le *Tic Tac* se fait entendre (de 1h20mn16s à 1h22mn22s). Cette musique accrédite l'in vraisemblable, puisque Laurie ne se lève pas pour allumer la lumière et vérifier que Michael est bien mort. Elle reste sur le canapé, sous ce thème musical qui appuie cet état d'immobilité et spécifie l'absence de danger.

L'utilisation de cette musique est un peu ambiguë. Nous savons qu'il n'y a pas de menace durant l'utilisation de cette musique. Or, nous supposons bien, à ce moment du film, que Michael n'est pas mort. Nous l'avons vu s'écrouler derrière le canapé. Laurie nous le montre allongé au sol, mais le dernier acte du film n'est pas terminé.

Ce thème reflète donc l'instant présent, Michael momentanément inoffensif. C'est une musique qui n'amène pas à la confrontation, mais plutôt au sentiment d'apaisement. Pour l'instant, Michael reste hors jeu.

Cette analyse relativise la pensée de, par exemple, la critique musicale Gisèle Brelet qui déclarait : « La vision, dira-t-on, exprime l'acte de la connaissance, l'audition exprime l'acte de la conscience »⁷¹ étant donné le rôle informatif auquel se plie régulièrement la musique dans *Halloween*.

La musique reflète aussi l'état d'esprit de Laurie qui, manifestement, n'a plus peur. Le motif au piano démarre quand Laurie entreprend de vérifier que Michael est bien allongé au sol. Elle se lève péniblement, et au moment où, filmée en gros plan, ses yeux se posent sur Michael affalé par terre, l'accompagnement au synthétiseur se fait entendre. La synchronisation de ses deux éléments, le regard de Laurie et l'apparition des notes de musique nous les associe et nous place donc dans le mental de la jeune fille qui, à ce moment, pense être hors de portée de la Menace, dès lors qu'elle ne réagit pas. Ce sentiment exprimé par la musique est confirmé par les gestes de Laurie : elle laisse son corps retomber sur le canapé, lâche le couteau sur la moquette et repose sa tête.

⁷¹ Brelet Gisèle, *Le Temps musical* – Editions P.U.F., 1952, page 73.

Ensuite, la séquence musicale continue alors que nous changeons de séquence visuelle. Nous tombons sur le Docteur Loomis qui marche dans la rue, scrutant les environs, filmé dans un plan-séquence. Il croise le policier en voiture et il sort du champ. Il s'agit d'une facilité structurelle permettant de lier les deux séquences et de les rapprocher dans la narration.

A la fin de ce plan-séquence, Loomis sort du champ alors que dans le plan qui suit, Laurie entre dans le champ et monte l'escalier. Cela permet de resserrer les éléments constitutifs du drame. L'entrée de champ de Laurie se trouve dans la continuité de la sortie de champ de Loomis, les deux mouvements concordants sous la même unité musicale. Dès lors, cela préfigure qu'à la fin de l'acte et au climax du film, Laurie et Loomis se rencontreront.

C'est certainement la raison pour laquelle Carpenter a gardé la musique longtemps, et même en léger fond sonore quand Michael monte l'escalier.

Nous constatons que la lumière éclairant l'escalier, vient du bas. Maintenant que le danger semble écarté, aurait-elle allumé la lumière du salon ? Laurie rejoint les enfants sur le palier du haut, quant à lui, resté dans l'ombre. Nous avons vu que la Menace se déploie dans l'obscurité. Ainsi, comme aucun personnage n'allume la lumière, nous pouvons prévoir un danger futur dans cet espace sombre.

Puis, Laurie et les enfants sont filmés de profil. Le plan est assez long et n'implique pas de champ-contrechamp. La musique s'estompe lorsque Laurie s'adresse aux enfants, mais elle reste en sourdine sur ses paroles. Le dialogue est posé de façon ironique sur l'image qui dévoile *The Shape* en trois étapes. Quand Laurie dit aux enfants : « Il n'y a pas de quoi avoir peur », le réalisateur la filme de face, en gros plan, afin de faire apparaître l'ombre de la Menace en arrière plan. Ensuite, lorsqu'elle dit : « Je l'ai tué », nous voyons poindre la silhouette du tueur. Puis, quand Tommy lui répond : « On ne tue pas le Croquemitaine », le regard du petit garçon amène le cri des enfants qui déclenche un rapide panoramique haut nous montrant plus distinctement Michael et faisant survenir le thème du Climax que nous étudierons en dernier.

Ce décalage ironique entre le dialogue et l'image nous confirme que cette fois la musique, toujours présente même lorsque l'on perçoit la Menace, souligne l'état psychologique de Laurie qui ne croit pas au Croque-Mitaine et qui s' imagine avoir éliminé le danger.

III. THEME DU DANGER

A. Description du thème

John Carpenter recourt à une sonorité ce que nous nommerons : *Signal Aigu*. Il s'agit d'un timbre synthétique aigu composé de deux ou trois notes contiguës, jouées quasi-simultanément, dont l'enveloppe est constituée d'une attaque sèche, d'un déclin rapide et d'un maintien du son à un niveau de volume plus bas, qui forme une agrégation sonore dont la durée est relativement indéfinie. Cette notion d'agrégation sonore revêt une importance particulière dans l'application de ce thème musical car elle correspond à l'objectif de Carpenter qui consiste à susciter le sentiment d'insécurité et d'angoisse à travers un choix éminemment minimaliste. L'organiste Marcel Dupré définit l'agrégation sonore de cette manière : « Lorsqu'on fait entendre simultanément plus de deux sons, on obtient une agrégation ou un accord. Il y a agrégation lorsque divers sons entendus simultanément ne peuvent être superposés à des intervalles de tierces les uns des autres. »⁷² Pour le compositeur Henri Reber : « En dehors des combinaisons harmoniques (...) toute altération dissonante ne produit qu'une agrégation de notes dont l'effet comme accord est intolérable et inadmissible »⁷³.

Luc Lagier considère que : « Dans *Halloween*, Carpenter installe des systèmes qui engendrent la peur, puis les conteste, les brise soudainement pour créer à la fois une tension immédiate mais également une ambiance tendue par la suite. »⁷⁴ C'est exact dans cette séquence musicale et particulièrement à travers le *Signal Aigu* pour la raison que cet élément donne, certes, l'air de poser une interrogation, mais surtout impose cette « tension immédiate » par son attaque vive. Elle met en exergue un dysfonctionnement soudain, déclencheur d'une action franche et sans atermoiements. Les notes agrégées qui suivent

⁷² Dupré Marcel, *Cours d'harmonie analytique* – Editions Leduc, 1936, p. 21.

⁷³ Reber Henri, *Traité d'harmonie* – Editions Combre, 1949, p. 101.

⁷⁴ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 93.

forment une sorte de mini cluster continu dont il se dégage le sentiment d'insécurité, d'angoisse et maintiennent cette « ambiance tendue ».

Suite au *Signal Aigu*, le maintien de l'agrégat de notes synthétiques dure un temps indéfini. C'est l'endroit le plus probant qui permette d'affirmer que la séquence musicale est modulable puisque le son ne change pas, ou de façon extrêmement légère. Carpenter peut facilement la boucler au mixage, par un fondu enchaîné, ou l'arrêter à n'importe quel moment et faire apparaître les notes de piano quand bon lui semble.

Le motif mélodique au piano fonctionne de la façon suivante. Deux notes, séparées d'un demi-ton, sont jouées simultanément à quatre reprises, et le schéma habituel consistant à descendre régulièrement d'un demi-ton est adopté. Piano et synthétiseur s'accordent approximativement sur cette même logique. Cela commence par fa#/sol, jouées quatre fois, puis fa/fa# 4 fois et ainsi de suite. Au bout de quatre répétitions, la série se reproduit deux tons en dessous, marquant cette même forme de profondeur que nous avons déjà décrit sur *The Shape Song*.

Comme le cluster est continu, une fois la série de descentes au piano voulu et accomplie, Carpenter peut laisser planer l'agrégat de notes synthétiques et boucler à nouveau sur le piano à l'endroit désiré.

Un léger accompagnement avec des notes de piano dans un registre plus grave intervient. Il détient la même fonction de suivi et d'accompagnement que nous avons déjà observé sur les autres séquences musicales.

Un deuxième type de signal, que nous nommerons *Signal Grave*, se fait entendre. Il est joué au synthétiseur, soit par un do grave, soit par un si grave, et se définit par un caractère sombre, caverneux, lourd et funeste.

Son enveloppe est constituée d'une attaque un peu moins rapide que pour le *Signal Aigu*. Son déclin est aussi plus lent et laisse place à une résonance. Puis il se coupe, contrairement au *Signal Aigu* qui se prolonge à travers un cluster de notes synthétiques.

Le *Signal Grave* apparaît afin de souligner le choc, l'acte de meurtre en lui-même de Michael, le moment où il enfonce son couteau dans la victime, par exemple.

B. Michael traque sa proie

1. Judith

a) *Le silence et l'absence d'identification*

Eric Costeix adopte d'abord une approche psychanalytique en faisant référence à Freud afin d'expliquer le comportement de Michael dans cette séquence (de 2mn22s à 7mn00s) : « Le travelling avant subjectif de cette séquence d'ouverture focalise le serial killer dans le hors-champ de la caméra, en deçà de l'écran du film⁷⁵, et représente une sorte de pénétration dans un utérus profond vers un passé fœtal, figure régressive d'un retour à l'origine [...] ce n'est pas un espace ouvert, c'est une sorte de cavité archaïque et monstrueuse, un utérus préœdipien qui envahit notre espace mental. »⁷⁶

Cette interprétation des actes de Michael, faisant intervenir la psychanalyse, est assez éloignée des intentions de John Carpenter. Costeix la rectifie plus tard, quitte à finalement se contredire : « Les meurtres du *serial killer* n'ont pas vraiment de mobiles et apparaissent totalement gratuits, tellement ils semblent être réalisés par une machine, dépersonnalisée et innocente. C'est la perte du sens du Mal caractérisant nos sociétés, la déconstruction de l'humanisme, l'effondrement de tout principe anthropique dont la finalité est l'homme, et qui fait place à un immense projet cybernétique où l'automate, aux côtés de l'organisme le plus archaïque possible, dominerait la planète entière. »⁷⁷

Une sérieuse prise en compte de l'usage de la bande son aurait sans doute réussi à mettre un terme aux tergiversations sur les motivations du tueur. La musique est certainement l'élément le plus éloquent de l'absence de tout substrat de conscience (inconscience, subconscience...) chez Michael, et de sa qualité de simple automate du Mal pur, car elle ne développe pas de mélodie à part entière. Au contraire, elle se base sur des schèmes minimalistes qui s'associent directement et mécaniquement à l'ambiance de terreur et aux actions, d'une façon extrêmement limpide, sans jamais rien ajouter comme mouvement

⁷⁵ Cf. Vernet, Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Edition Les Cahiers du cinéma, Collection « Essais », 1988 – Jost François, *Narration(s) : en deçà et au delà*, dans la revue *Communications*, n°38, Paris, collection « Enonciation et cinéma », éditions du Seuil, 1983.

⁷⁶ Costeix Eric, *Entre l'esprit du mal et le corps maléfique, l'homme « déshumanisé »*, dans *La voix du regard*, n°13, automne 2000, page 138.

⁷⁷ *Ibid.* page 141.

mélodique qui serait de nature à déployer différentes émotions attachées au personnage autres que celle de la pure insécurité mise en exergue par agrégation de notes et le caractère atonal de la composition.

Tout d'abord, la séquence débute en silence, sans aucun élément d'identification, y compris sans musique. Elle est tournée en un plan-séquence, puis un plan de fin de séquence. La première image représente la façade avant de la maison des Myers, emblème de la structure du film sur le thème de la boucle et de l'enfermement étant donné que cette image est aussi utilisée pour le clôturer. *Halloween*, se terminant par la façade de la maison des Myers, nous ramène ainsi au début du film et se boucle.

On se rapproche de la maison. On aperçoit les silhouettes d'un couple qui s'embrasse, à travers la vitre de la porte d'entrée. Le couple sort du champ, ce qui engendre un nouveau mouvement de caméra nous amenant à les retrouver sur le canapé du salon, à travers les rideaux fins d'une fenêtre. On les distingue mieux. Il s'agit de deux jeunes, Judith et Ben. Ce dernier s'amuse avec le masque. De cette manière, il présente, en avance au spectateur, l'élément voyeuriste qui permettra à Michael de se cacher pour commettre son meurtre. Il sortent du salon et empruntent l'escalier menant à l'étage.

Selon Luc Lagier : « Ce plan-séquence n'est que très peu ambigu car il est facilement assimilé à un point de vue subjectif et plus précisément celui d'un enfant armé d'un couteau, comme l'indiquent de nombreux signes (un dialogue qui insiste particulièrement sur l'absence de Michael Myers, l'amorce d'un bras d'enfant ramassant un masque avant de la revêtir et une caméra à hauteur d'enfant)[...] La scène ne fonctionne pas au niveau de la peur mais plutôt sur d'autres émotions comme l'horreur pure, l'instinct de voyeurisme ou encore l'impuissance du spectateur. »⁷⁸

Pour enchérir sur la pensée assez juste de Luc Lagier, nous constatons en effet que nous n'avons pas suffisamment d'éléments pour nous identifier à la victime et avoir peur pour elle. Restent donc le sentiment d'horreur causé par l'acte criminel en lui-même et l'aspect voyeuriste généré par les éléments occultant le cadre (fenêtre, rideaux, masque).

⁷⁸ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 80.

En revanche, contrairement à ce qu'écrit Luc Lagier, le dialogue n'insiste pas particulièrement sur l'absence de Michael, puisque la seule fois où l'on entend son prénom se trouve dans la phrase prononcée par Judith : « Michael traîne quelque part ».

De plus, ce plan-séquence a, au contraire, pour objectif de cacher au spectateur l'identité de celui qui se trouve derrière la caméra, tel que l'atteste Eric Costeix : « D'un côté, l'absence de représentation de l'en deçà du plan subjectif déconstruit l'identification au personnage situé d'en cet espace en défaut. De l'autre, le contrechamp révélerait l'identité de l'individu, ferait prendre conscience de son humanité. Le but du réalisateur est justement de donner une image désincarnée, d'une caméra sous l'emprise d'un esprit démoniaque, de suggérer une figure surnaturelle du mal défiant les lois de l'attraction terrestre. »⁷⁹

Bien que cette allégorie d'une figure surnaturelle qui défie des lois de l'attraction terrestre paraisse en elle-même, fantasmagorique, on assimile difficilement le plan au « point de vue subjectif d'un enfant armé d'un couteau » tel l'évoque Luc Lagier, sauf quand on le sait déjà, bien entendu. Le bras flou qui apparaît à deux reprises au premier plan ne laisse pas plus discerner qu'il s'agit de celui d'un enfant que celui d'un homme frêle ou d'une jeune femme, d'autant plus qu'il est habillé du déguisement de clown. Reste le placement de la caméra à hauteur basse, qui peut laisser supposer qu'il s'agit d'un enfant comme d'un petit homme ou d'un autre être de courte taille.

b) *Semblant d'humanisation et connotation sexuelle*

La piste musicale est nommée *Michael Kills Judith* sur la bande originale.

Sans nous conduire jusqu'à nous identifier à un personnage, il nous faut reconnaître qu'un caractère humain est donné au cadre dès l'introduction d'une première hésitation à travers un mouvement de caméra. Effectivement, la caméra située derrière la fenêtre, cherchant à nouveau à retrouver les personnages, exécute d'abord un panoramique droit, s'arrête, ce qui introduit l'idée qu'elle semble réfléchir, puis fait demi-tour en panoramique gauche.

Du reste, plus prégnante que les mouvements de caméra qui suivent, c'est l'apparition du son extra-diégétique qui officialise l'humanisation du cadre à partir du moment où la caméra se retrouve devant la maison et fixe une fenêtre de l'étage. A l'instant où la lumière

⁷⁹ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 135.

s'éteint, le *Signal Aigu* se fait entendre. Il permet de générer cette « tension immédiate », qu'évoque Eric Costeix, suivie d'une ambiance tendue qui se matérialise principalement dans le léger agrégat de notes qui suit.

D'après Eric Costeix : « Cette scène inaugurale, avec une connotation sexuelle évidente, peut se lire au second degré. Elle constitue une variation du complexe de castration, constitutif du fétichisme⁸⁰. Michael a probablement ressenti, à la vue des organes génitaux de sa sœur, la frayeur originaire que tout jeune garçon éprouve face aux organes génitaux du sexe opposé⁸¹. Lorsqu'il s'aperçoit de l'absence de pénis de sa sœur, une « transaction fétichique » s'opère sur ce qui deviendra ensuite le fétiche. »⁸²

Sans pour autant souscrire au développement thaumaturgique, empreint de lyrisme, de cet auteur qui compare Michael à une « forme fétiche », dit-il : « un substitut du pénis maternel d'une mère précœdipienne, phallique et castratrice... »⁸³, nous pouvons attester que la connotation sexuelle qui paraît « évidente » à Costeix est mise en exergue par la synchronisation du son avec l'image. En effet, le *Signal Aigu* se fait entendre spécifiquement aux moments des occurrences à caractère sexuel. La sonorité est synchronisée sur le moment où la lumière de la chambre s'éteint laissant supposer le début des ébats entre Ben et Judith. Le signal retentit à nouveau quand Michael découvre Judith nue devant sa coiffeuse, suivi ensuite du synthétiseur qui agrège les notes et du piano qui emprunte son chemin usuel de la décadence, demi-ton par demi-ton.

Eric Costeix souligne que l'objectif de Carpenter est : « de suggérer un regard démoniaque, un « en deça », ou hors-champ de la caméra, malveillant, puritain, l'interdit se déroulant sous ses yeux : la jeune fille manque à son devoir de garder son jeune frère ; surtout, elle réalise ses désirs sexuels. »⁸⁴ Nous y ajoutons que, par sa nature évoquant un

⁸⁰ Cf. Dadoun, Roger, « Le fétichisme dans le film d'horreur », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 2, « Objets du fétichisme », Gallimard, automne 1970.

⁸¹ Freud a démontré que l'enfant, s'apercevant de l'absence de pénis de la mère, suppose que celle-ci a été castrée. La « cicatrice abdominale » lui génère crainte et révolusion, ainsi que compulsion à regarder les organes génitaux de la femme, expliquant ainsi le voyeurisme du fétichiste. Le désaveu constitue le meilleur moyen de le soustraire à l'angoisse : nier la castration féminine, c'est préserver son propre pénis. L'anxiété est ainsi modérée par la croyance au phallicisme féminin que le fétichiste transfère sur un objet fétiche, substitut du phallus de la femme.

⁸² Costeix Eric, *Entre l'esprit du mal et le corps maléfique, l'homme « déshumanisé »*, dans *La voix du regard*, n°13, automne 2000, page 137.

⁸³ *Ibid.* page 138.

⁸⁴ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 163.

disfonctionnement soudain, nous pouvons allègrement supposer que ce signal annonce une surchauffe mentale brutale déclenchée par l'image du sexe sous forme d'interdit.

Le *Signal Grave*, quant à lui, joué à la note de [si] grave, se fait entendre juste avant le premier coup de couteau. Il signale donc l'attaque, comme nous l'avons défini plus haut.

c) *Le cluster escorte la séquence et l'angoisse*

La caméra fait le tour de la maison et passe par la porte de derrière menant à la cuisine. A l'intérieur de la cuisine, les notes de piano agrégées surviennent. Elles sont jouées de manière répétitive, épousant toujours le principe consistant à baisser régulièrement d'un demi-ton. Elles sont légèrement accompagnées par des notes de piano dans un registre plus grave. La lumière se fait.

La descente musicale de deux tons s'opère lorsqu'une main (celle de Michael) entre dans le champ et attrape un couteau dans le tiroir. Ainsi, l'accent est mis de façon intuitive sur ce nouvel élément : l'arme meurtrière, qui est rattaché à cette notion de fatalité plus « profonde » que nous avons déjà perçue dans *The Shape Song*.

Quand nous traversons la salle-à-manger, la structure musicale reprend normalement l'affaissement régulier d'un demi-ton jusqu'au maintien du son sur un même accord et la disparition du piano. Seul reste le cluster a volume raisonnable, ce qui une attente auditive qui rejoint à la pause imposée par la présence de Ben qui descend l'escalier, dialogue avec Judith et sort de la maison. Une fois Ben sorti, Michael se dirige vers l'escalier et le volume du cluster augmente, reprenant son niveau de « croisière ».

Au moment où Michael monte lentement l'escalier, Carpenter remplace momentanément le son du piano extra-diégétique par le bruit d'un objet manifestation diégétique : la cloche d'une horloge.

Bien qu'elle semble venir des « coulisses »⁸⁵ pour reprendre le terme employé par Michel Chion, qu'elle soit « off stage réelle »⁸⁶ selon la définition de Mario Litwin, ou encore d'une « Qualified source »⁸⁷ ou « implied source » d'après les propos du compositeur Earle Hagen

⁸⁵ Chion Michel, *Le Son au cinéma* – Paris, éditions de l'Etoile, 1985, pages 64, 154, 155, 158.

⁸⁶ Litwin Mario, *Le Film et sa musique : création montage* – Editions Romilat, Paris, 1992, pages 20-24.

⁸⁷ Hagen Earle, *Scoring for films* – Etats-Unis d'Amérique, éditions Alfred Publishing, 1971, page 190.

pour spécifier qu'elle fait partie de la diégèse, nous constatons que cette sonorité tient une fonction essentiellement dramatique. D'une part, son arrivée est préparée, étant donné que le volume du cluster baisse légèrement, laissant place au retentissement du son de horloge. D'autre part, ce bruit de cloche, qui se répète à un rythme plus lent que celui du piano joué auparavant, correspond à la nouvelle cadence qu'emprunte Michael qui avance à pas de chats entre les marches. Enfin, la sortie de cette sonorité est aussi aménagée par le mixage puisqu'une fois Michael arrivé à l'étage, le son de l'horloge s'arrête, laissant pleine place au volume du cluster qui augmente de nouveau.

Michael met le masque que le jeune homme nous avait présenté au préalable, et arrive à l'entrée de la chambre de Judith. Certes, ce masque est un symbole voyeuriste car il occulte une partie de l'écran lorsque nous regardons à travers lui. Cependant, il représente surtout un signal déclencheur, au même titre que le *Signal Aigu*, mais visuel cette fois-ci, Michael ne commettant les meurtres que masqué.

d) Pourquoi Michael regarde son couteau ?

Quand Michael tue Judith, il jette un œil sur le couteau qu'il abat sur sa sœur. Rien, dans la structure de la séquence, ne permet de trouver un sens particulier à ce plan qui, pourtant, ne semble pas anodin, au premier abord.

Comme la musique est présente durant cette action, nous aurions pu supposer que l'étude de la bande son sur la mise-en-scène nous délivrerait des réponses sur la volonté du réalisateur. Or, d'une part, le *Signal Grave* apparaît au moment où Michael attaque Judith, non pas lorsqu'il regarde son couteau. D'autre part, la reprise du piano se répétant mécaniquement se fait entendre après le meurtre, non pas sur les mouvements réguliers des coups de couteaux, ce qui aurait mis en évidence l'idée d'automate sous l'emprise d'une surpuissance. Par conséquent, l'absence de signes musicaux synchronisés à cette action amène finalement à la conclusion que ce plan est plus quelconque qu'il n'y paraît.

Pourtant, selon Jean-Baptiste Thoret ce plan désigne la volonté de Michael à « croire au pouvoir de l'illusion cinématographique [...] Déguisé lui-même en Pierrot, il met en scène le

meurtre de sa sœur (il attend que sa sœur crie, et détourne même son regard vers le couteau). »⁸⁸

D'après Gilles Boulenger, à travers ce plan, Carpenter souhaitait informer le public qu'il n'a plus besoin de s'identifier au tueur.⁸⁹

Eric Costeix reprend l'idée selon laquelle « Carpenter évite d'associer le spectateur au Mal »⁹⁰. D'après lui, ce plan « provoque un effet de distanciation »⁹¹, rendant difficile l'identification aux personnages, à commencer par le meurtrier. Il va même plus loin dans une interprétation métaphysique, manifestement débordante d'imagination, en y introduisant une question d'ordre morale, découvrant une velléité de Carpenter à vouloir rendre la scène plus vraisemblable et à vouloir montrer la toute puissance du Mal : « Lors du meurtre, une position de voyeur est difficilement tenable moralement. Le témoin invisible⁹² se dissocie du tueur : on voit la main brandissant le couteau. Le dédoublement observé semble curieux à première vue. Il permet toutefois d'accorder une certaine crédibilité à la scène. D'un côté, on ressent la puissance de cette pensée démoniaque comme réellement actrice, initiatrice du travelling avant ; de l'autre, on constate son incarnation dans le corps afin de commettre cet horrible méfait. La main de Michael est uniquement son instrument. Elle matérialise son pouvoir, la prise de possession du personnage. »⁹³

Face à toutes ses interprétations sur la raison pour laquelle l'enfant regarde son couteau, la réponse de Carpenter s'avère sans appel : « Voyons voir, j'ai une jeune dame qui est assise sans vêtements, j'ai une camera qui s'approche d'elle par derrière, et j'ai quelqu'un qui tient un vrai couteau. Et ce que j'ai à faire est de la tuer droit devant vous, alors il n'y a aucun moyen possible de le faire sans lui faire mal. Donc la seule chose à faire est d'avoir un peu de sang situé à un endroit que vous ne pouvez voir, commencer à donner des coups de couteau, et puis se diriger vers la main pendant qu'elle se verse du sang sur elle-même pour faire semblant d'être morte. Au moment de la prise de vue, je me suis demandé, « Pourquoi

⁸⁸ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 231.

⁸⁹ Boulenger Gilles, *John Carpenter : the Prince of Darkness* – Los-Angeles, éditions Silman-James Press, 2003, page 104.

⁹⁰ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 279.

⁹¹ *Ibid.* page 214.

⁹² Op. Cit. page 17.

⁹³ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 210.

voudrait-il regarder sa main ? J'ai vraiment cherché à trouver des raisons pour le justifier. » Et je pense que sans doute quelque part je me suis dit « Si jamais quelqu'un me demande ça, je lui dirais que, comme il est en train de tuer, l'objet de sa rage suit son envie soudaine de se voir lui-même tuer. » [rires] »⁹⁴

Cette explication me paraît témoigner du décalage qu'il existe entre les intentions du réalisateur et les interprétations diverses qui ne tiennent pas compte des contraintes tangibles, qu'elles soient liées au budget ou d'ordre pragmatique, et plaçant au second plan le désir d'efficacité dramatique du metteur-en-scène, ici en l'occurrence par l'emploi de la musique, au profit d'une exploration symbolique, philosophique ou spirituelle qui s'éloigne parfois grandement du film lui-même.

La musique peut se révéler un indice non négligeable en cas de doute sur les intentions du metteur en scène, afin d'éviter ces interprétations un peu trop aventureuses.

Tel que l'a indiqué l'étude du rapport entre la musique et la mise en scène sur ce plan, Carpenter nous confirme que rien ne permet de donner une interprétation juste du regard de Michael sur le couteau qui s'abat sur Judith, pour la raison qu'il s'agit simplement d'un choix pragmatique de tournage. Qu'aurait-il filmé d'autre pour que le spectateur ne voit pas Judith s'asperger de faux sang ?

e) Contrepoint du tableau final : une chute ascensionnelle

Le *Signal Grave*, se fait entendre au moment où Michael donne les coups de couteau. Il accompagne les sons de déchirures provoqués par la lame. Une fois le massacre terminé, les notes de pianos reviennent, se jouant 4 fois, s'affaissant régulièrement d'un demi-ton, puis de deux tons au bout de 4 descentes, ainsi de suite.

⁹⁴ Boulenger Gilles, *John Carpenter : the Prince of Darkness* – Los-Angeles, éditions Silman-James Press, 2003, page 104. Traduction de : « Let's see, I have a young lady who is sitting with no clothes on, I have a camera that's coming up behind her as she is sitting there, and I have someone who is holding a real knife. And what I have to do is murder her right in front of you whereas there is no possible way to do it without hurting her. So the only thing to do is to have some blood standing by where you can't see it, begin to do the stabbing, and then come over the hand while she is pouring blood on herself to pretend to be dead. As we designed it to shoot it, I thought, « Why would he be looking at his hand ? I really got to come up with some reasons to justify it. » And I think probably someplace I said to myself, « If somebody ever asks me that, I would tell him that the focus of his rage as he killing goes into his will, all of sudden to see himself kill. » [smiling] ».

Michael sort de la chambre précipitamment, descend l'escalier et sort de la maison. Il est intercepté sur le trottoir par ses parents qui lui retirent le masque. On change aussitôt de plan, par un raccord à 180° et nous découvrons l'enfant de face, un couteau à la main.

Les notes régulières continuent obstinément leur décadence par demi-tons successifs à dix-sept reprises. L'une des chutes brutales de deux tons intervient quand la caméra amorce un travelling haut. Visiblement installée sur une grue, elle monte et s'éloigne du personnage.

Plus nous nous élevons visuellement, plus nous descendons musicalement. Ce mouvement opposé entre image et son nous conduit à un sentiment paradoxal assez particulier, à l'avantage de la musique donnant une forme de lourdeur écrasante au mouvement de caméra alors que celle-ci s'élève dans l'air. Le sentiment qui nous guide n'est pas déterminé par le visuel mais par le son, car malgré le mouvement du visuel qui semble nous élever, la musique nous conduit vers un profond fatalisme.

Cette construction antinomique entre mouvement sonore et trajectoire visuelle représente un exemple de contrepoint qui s'oppose radicalement à « l'image lisible » et au caractère géométrique de certaines associations images-son promues par Sergeï M. Eisenstein, notamment dans *Alexandre Nevski* (1938) et *Ivan le Terrible* (1947). Rappelons-nous du point-de-vue d'Eisenstein dans *The Film Sense* : « Réduire les contradictions existant entre la vue et le son, entre le monde que l'on voit et celui que l'on entend ! Les amener à l'unité et à un rapport harmonieux ! Quel travail passionnant ! Les Grecs et Diderot, Wagner et Scriabine, qui n'a rêvé à cet idéal ? Y a-t-il qui que ce soit qui n'ait tenté de réaliser ce rêve ? Mais nous ne commencerons pas par l'analyse de leurs rêves. »⁹⁵

Sur la notion « d'image lisible », Gilles Deleuze écrit : « Eisenstein, dans ses analyses de la musique de Prokofiev pour *Alexandre Nevsky*, 1939, pense que la correspondance interne peut valoir même pour l'image visuelle immobile : c'est alors le parcours de l'œil qui constitue le mouvement correspondant au mouvement musical (ainsi la séquence de l'attente avant l'attaque). Il en tire une conséquence très importante : l'image visuelle en

⁹⁵ Leyda Jey, *S.M. Eisenstein, le film : sa forme / son sens*, Paris, édition Christian Bourgeois, 1976 – Traduction française de *Film Form* par Harcourt Brace Jovanovitch Inc., 1949, et *Film Sense*, par Harcourt Brace Jovanovitch Inc., 1942-1947, page 263.

tant que telle devient lisible, « de gauche à droite », ou parfois de manière plus complexe : « Lecture plastique ». C'est donc Eisenstein l'inventeur de la notion d'image lisible. »⁹⁶

Jean Mitry retient que le réalisateur y voit : « les possibilité d'une signification nouvelle née, cette fois, des relations de deux moyens d'expression différents. Ces relations devaient être susceptibles de déterminer des chocs émotionnels de même nature ou complémentaires, voire de créer, par effet contrapuntique, une émotion nouvelle qui ne pouvait être donnée par aucun des deux moyens d'expression envisagés séparément. »⁹⁷ Pour exemple, Jean Mitry estime que la séquence de la bataille des glaces, dans *Alexandre Nevski* (1938), correspond à cette recherche de deux expressions d'un même « tout univoque »⁹⁸.

Gilles Deleuze souligne que d'après Eisenstein : « dans les analyses de la musique de Prokofiev pour *Alexandre Nevsky* : il fallait que l'image et la musique forment elles mêmes un tout, en dégagant un élément commun au visuel et au sonore, qui serait le mouvement ou même la vibration. Il y aurait une certaine manière de lire l'image visuelle, correspondant à l'audition de la musique. [...] Cette thèse [...] substitue une correspondance interne à la correspondance extérieure ou illustrative ; elle considère que le tout doit être formé par le visuel et le sonore mais qui se dépassent dans une unité supérieure. »⁹⁹

Pour autant, la construction audio-visuelle de ce plan n'accrédite pas la posture radicale inverse d'un Eisenstein signataire, avec Poudovkine et Alexandrov, dix ans auparavant, du *Manifeste « contrepoint orchestral »* qui, pour faire face à l'hégémonie du cinéma américain s'emparant du sonore, instituait que : « Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles. Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée, qui conduira à la création d'un nouveau contrepoint orchestral d'images-visions et d'images-sons. »¹⁰⁰.

Effectivement, dans cette séquence, images et sons s'accordent et coïncident dramatiquement.

⁹⁶ Deleuze Gilles, *L'Image-temps* – Paris, Les Editions de Minuit, collection « Critique », 1985, page 310.

⁹⁷ Mitry Jean, *Eisenstein par Jean Mitry*, Paris, Editions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1978, page 150.

⁹⁸ Mitry Jean, *Le cinéma expérimental* – Paris, Edition Seghers, 1974.

⁹⁹ Deleuze Gilles, *L'Image-temps* – Paris, Les Editions de Minuit, collection « Critique », 1985, pp. 309, 310.

¹⁰⁰ Poudovkine, Eisenstein et Alexandrov, *Manifeste « contrepoint orchestral »* rédigé à l'avènement du parlant, 1927.

Enfin, le tableau se concrétise. La musique se termine sur un accord stable, marqué par une sonorité de cuivre synthétique spécifiant une forme de gouffre ténébreux, suivie de la stabilité du cadre et de la caméra qui, à contrario, s'immobilise en l'air, offrant le paradoxe d'une terrifiante profondeur à cette élévation visuelle.

Cette contradiction entre l'audio et le visuel est à l'image du regard que John Carpenter pose sur la dichotomie entre l'humain et l'inhumain : « la chose la plus terrible avec le diable, quand il s'introduit dans notre cœur, c'est que nous devenons des créatures, des animaux, littéralement des démons, dans ce que nous faisons les uns aux autres. Choisir d'être humain, c'est chercher la compassion, l'amour, la passion, tous les jours, comme un travail de longue haleine. [...] L'idée est que la sauvagerie et la brutalité font partie de chacun d'entre nous »¹⁰¹, même chez un enfant innocent.

2. Annie

a) *Le Signal Grave comme indice de mort*

Tout d'abord, durant cette séquence (de 40mn45s à 54mn15s), Lester le chien, aboie. C'est un signal diégétique de la présence de Michael dans les parages. Effectivement, le plan suivant, Michael apparaît derrière le buisson, dans l'ombre. Quand Michael sort du champ, le chien fait de même, il passe hors-champ. Ce mouvement similaire annonce la rencontre entre les deux. Le chien semble même sortir de la cuisine, en direction de ce que lui indique son flair, Michael.

La rencontre attendue entre le chien et Michael se fait dans un même plan. Michael est filmé en plan rapproché, contre-plongée, de dos. Le traveling bas nous amène vers Lester qui entre dans le champ, se dirige vers les jambes de Michael et aboie.

Le chien se fait étrangler hors champ. Nous l'entendons gémir de la cuisine, en compagnie Annie.

¹⁰¹ Carpenter John, dans *Entretien avec Hélène Frappat et Olivier Joyard*, dans *Cahiers du Cinéma*, n° 562, novembre 2001, p.60.

Le meurtre du chien se fait en deux temps auditifs, la supposition et la confirmation. Le premier est à l'origine d'un décalage entre la compréhension du spectateur et celle d'Annie. Nous accompagnons le « point d'ouïe » (le point de vue auditif) d'Annie pour la raison que nous entendons ce qu'elle entend, sans pour autant y adhérer puisque, contrairement à la jeune fille qui pense que Lester a trouvé une femelle, nous supposons qu'il se fait tuer par Michael.

Ensuite, apparaît le plan sur Michael et le chien. Nous voyons les pattes arrière du chien qui se relâchent contre les jambes et le bassin de Michael qui manifestement l'étrangle. C'est la synchronisation avec le *Signal Grave* joué à la note de [do] grave, qui nous confirme et souligne en quelques sortes, la mort de Lester.

b) Le retour du Signal Aigu comme guide

Mario Litwin écrit que : « La musique peut guider le spectateur vers des « intuitions » qui, selon le désir du réalisateur, peuvent s'avérer vraies ou fausses. [...] et conduire à emprunter des sentiers inconscients qui constituent un langage à part, subliminal et intuitif »¹⁰².

Durant cette séquence, John Carpenter donne au *Signal Aigu* ce rôle de guide, certes moins subliminal qu'intuitif. L'arrivée de Michael dans le champ est synchronisée avec le *Signal Aigu* et la note au synthétiseur qui se maintient sous forme de cluster aigu qui augmente légèrement. En dépit du rapport direct que cette sonorité pourrait avoir avec un quelconque aspect sexuel, comme se fut le cas lors de la première séquence, il représente toujours le point d'ancrage du meurtre. Il annonce un réel désir de Michael de passer à l'acte, donc un réel danger à venir dans la même scène. Par conséquent, le silence qui est instauré après n'est pas synonyme de fin de Menace, comme dans le cas des apparitions fantomatiques de Michael, car ce signal nous avertit que The Shape est lancé sur sa proie.

Quand Tommy voit Michael à travers la fenêtre (à 42mn01s), ce dernier est debout, fixe, mis en valeur par la lumière qui l'entoure, et la musique se fait entendre. On ne voit pas très bien s'il est de dos ou de face. C'est juste une silhouette, une forme, telle une icône en

¹⁰² Litwin Mario, *Le Film et sa musique : création montage* – Editions Romilat, Paris, 1992, page 98.

contre-jour. La même note est répétée 20 fois, puis le mouvement entame son abaissement systématique d'un demi-ton.

Il est intéressant de remarquer la double lecture amusante entre l'attitude de Tommy et le dialogue de Laurie au téléphone, chacun évoluant dans son espace de jeu respectif, tout en coïncidant l'un avec l'autre. Ainsi, l'instant où, de son côté, Tommy aperçoit Michael à travers les stores, est synchronisé avec, de l'autre côté : « Je ne peux pas le croire » que Laurie répond à Annie, au téléphone. Quand Tommy veut montrer ce qu'il a vu à Laurie, cette dernière, téléphone à l'oreille, dit à Annie : « Je n'oserais même pas le regarder ». Elle ne s'adresse évidemment pas à Tommy et ne fait bien sur pas référence au croque-mitaine mais à Ben Tramer. Pour autant, bien que les deux personnages ne se rejoignent pas dans l'action, le comportement de Tommy et le dialogue de Laurie sont concomitants.

D'après Luc Lagier : « La peur intervient le plus souvent lorsqu'on ne peut plus décrire précisément les monstres, créatures ou choses (mots flous par excellence) qui nous font face et que l'on ne peut maîtriser en les rangeant dans les cases rassurantes que sont les mots. [...] Une fois l'angoisse exprimée, c'est-à-dire délimitée, presque définie, celle-ci perd de sa force. L'obscurité de l'indicible est le plus efficace repère de la peur [...] Le petit garçon dans *Halloween* ne parvient pas à décrire le tueur lorsque Laurie lui demande comment était l'homme qu'il a vu rôder autour de la maison d'Annie [...] Une conception commune à celle de son écrivain fétiche, H.P. Lovecraft, avec lequel il partage cette absence d'explication et surtout cette impuissance au niveau du langage que rencontre inmanquablement l'homme face à l'horreur et à l'inconnu. »¹⁰³ Quand Laurie regarde à travers les stores, La Forme aura disparu¹⁰⁴ sans que Tommy n'ait pu le décrire.

c) Chute du pot à fleur et rupture de registre contestable ?

La musique continue, lorsque l'on retrouve Annie dans la cuisine, et elle se termine dans cette séquence. Est-elle réellement utile à ce moment, sachant qu'il y aura une rupture de

¹⁰³ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 71.

¹⁰⁴ Nous ne nous attarderons pas sur le faux raccord lumière à l'emplacement laissé par Michael, pour la raison qu'il n'a pas d'incidence sur la continuité dramatique du film.

registre sonore quand le pot à fleur va tomber ? Le silence instauré précédemment, suite à l'apparition *Signal Aigu*, n'aurait-il pas été plus efficace ?

Nous ne pouvons malheureusement pas répondre à cette question à la place du réalisateur. Rappelons-nous simplement que c'est en remplaçant la musique inquiétante par le silence quelques secondes avant la rupture de registre, lors d'un choc, que le sursaut créé est le plus efficace, que ce soit lorsque Laurie percute le policier ou quand le téléphone sonne après qu'elle ait aperçu Michael entre les cordes à linge.

Ici, nonobstant un court silence instauré juste avant la chute du pot à fleur, le placement de la séquence musicale semble un peu moins à propos. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Carpenter baisse le volume, voire le couvre totalement par la son de la télévision lorsqu'il filme Lindsey dans le salon, comme pour la faire disparaître, tout en la laissant continuer jusqu'au bout, c'est à dire juste avant le changement brutal de volume, lorsque le pot à fleur tombe.

Le silence total, qui a prouvé son efficacité dans ses utilisations précédentes, aurait certainement été aussi approprié ici.

A travers le plan de la porte-fenêtre de la cuisine, nous voyons Annie tâcher son pantalon et se déshabiller. Le cadre est à connotation voyeuriste étant donné que nous la regardons à distance, à travers les carreaux de la fenêtre. Comme lors de la séquence durant laquelle Laurie dépose la clef de la Maison Myers, nous entendons la respiration forte. Ensuite Michael entre dans le champ, en amorce, par la droite du cadre. Cette fois-ci, son apparition n'est pas soulignée par le *Signal Grave*.

Nous accompagnons le point de vue voyeuriste de Michael, puisque l'axe caméra et l'axe du regard de Michael sont tous deux dirigés vers le même point : Annie qui se dénude, au sujet duquel Eric Costeix écrit : « Les futures victimes s'exhibent sans pudeur, aux yeux d'autrui, comme s'il n'existait personne. Elles ne peuvent prendre conscience d'une quelconque possibilité d'un regard étranger à leur petite communauté autarcique. Elles se condamnent elles-mêmes à mourir, par manque d'attention à leur entourage et par leur exhibitionnisme. »¹⁰⁵

¹⁰⁵ Costeix Eric, *Entre l'esprit du mal et le corps maléfique, l'homme « déshumanisé »*, dans *La voix du regard*, n°13, automne 2000, page 140.

d) *Mécanique du suspens en trois temps*

Sur le fonctionnement de la peur dans *Halloween*, Carpenter déclare : « Je crois surtout que c'est la mécanique particulière du film qui a fait son succès : les gens qui vont le voir savent à l'avance qu'il va se passer quelque chose. La question n'est pas de savoir s'il va se passer quelque chose mais quand cela va se passer. Tout le jeu consiste à faire croire que ça va se passer maintenant et de ne pas le faire arriver ; ainsi on fait monter l'anxiété, on met le spectateur dans un état d'attente et on fait arriver la surprise au moment où il s'y attend le moins »¹⁰⁶.

Carpenter déploie autour d'Annie, cette mécanique du suspens en trois temps qu'il avait amorcé lors de la séquence durant laquelle Michael se trouvait derrière le buisson.

Gregory Waller souligne que Carpenter : « montre le meurtrier menaçant d'attaquer trois fois, alors qu'Annie reste totalement inconsciente de la terreur qui se cache à proximité. Alors qu'elle prépare du pop-corn dans la cuisine pour Lindsey [...] le tueur apparaît en regardant à travers la porte vitrée à l'arrière. Carpenter nous taquine alors en préparant à une confrontation immédiate entre la victime et tueur quand Annie se met du beurre sur ses vêtements et sort par la même porte arrière à la recherche de la machine à laver pour nettoyer les taches. Cependant au lieu d'un brusque climax, Annie atteint la buanderie et s'enferme accidentellement dedans. »¹⁰⁷

Il s'agit d'une mécanique qui consiste à placer le tueur (Michael) à un endroit, le faire disparaître à notre insu et, l'action suivante, positionner la proie (ici Annie) à l'emplacement où le meurtrier se trouvait.

Quand nous nous trouvons dans la buanderie avec Annie, le plan faisant apparaître Michael derrière la porte vitrée, dans le dos de la jeune fille, est synchronisé avec *Signal Aigu* toujours suivi par la nappe maintenue sous forme de cluster, signal du danger imminent et

¹⁰⁶ Krohn Bill, article *Le Cinéma et ses masques*, dans *Cahiers du Cinéma*, n° 339, traduction de Philippe Mikriammos, septembre 1982, page 19.

¹⁰⁷ Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 123 – Traduction de : « he shows the murderer threatening to attack three times, as Annie remains totally oblivious to the terror lurking nearby. While she is in the kitchen fixing popcorn for Lindsey [...] the killer appears looking through the glass door in the rear. Carpenter then teases us into expecting an immediate confrontation between victim and killer when Annie spills butter on her clothes and exits through that same rear door in search of the washing machine to clean the stains out. Instead of a sudden climax, though, Annie reaches the laundry room and accidentally locks herself in. »

créateur d'angoisse. Annie se retourne, se dirige vers l'endroit où se trouvait The Shape. Celui-ci a disparu. Elle regarde derrière la porte. Elle ne le voit pas, alors qu'il y était présent dans le plan précédent. A ce moment, Michael aurait pu intervenir et tuer Annie, mais cela aurait interrompu le suspens.

Julien Le Goff estime que : « Lorsque la baby-sitter se rend dans la buanderie, le spectateur, sachant que le tueur rôde, s'attend à ce qu'elle se fasse attaquer (ce qui est annoncé également par la rythmique musicale associée au tueur). Pourtant il ne se passera rien : Carpenter pose ses règles du jeu, mais n'hésite pas à les redéfinir lorsque cela lui chante, conservant ainsi sa capacité à surprendre le spectateur. »¹⁰⁸

En effet, Carpenter utilise le même thème musical que la séquence d'exposition durant laquelle Michael tue sa sœur. Par conséquent, comme le schéma auditif est le même que durant le meurtre de Judith, l'inquiétude de voir Annie subir le même sort est donc d'autant plus forte.

Sur les plans qui nous montrent Lindsey regardant la télévision, la musique est remplacée par le son du téléviseur. Cela nous informe, d'une part, que la musique du danger ne concerne pas Lindsay mais Annie et, d'autre part, cela met en avant la solitude de cette dernière. N'oublions pas que Lindsey se trouve dans un autre univers dramaturgique et qu'elle n'est pas concernée par la Menace. Sa peur est générée par le film, *The Thing* de Christian Nyby et Howard Hawks dont Carpenter est fan, qui est diffusé à la télévision. Le son qui correspond à son univers dramaturgique est donc celui de la télévision et, plus précisément, de *The Thing*.

Lorsque nous retournons sur Annie, naturellement nous retrouvons l'ambiance sonore qui lui correspond, le cluster joué au synthétiseur. Michael apparaît derrière le carreau de la fenêtre située dans le dos d'Annie. Toujours suivant le dispositif de suspens érigé par Carpenter, elle se retourne, sans que nous ayons pu voir Michael sortir du champ, et elle se

¹⁰⁸ Le Goff Julien, Mémoire de fin d'étude : *John Carpenter, une mise en scène du menaçant*, Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), sur <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2136/john-carpenterune-mise-en-scene-du-menacant> et sur http://www.memoireonline.com/12/05/57/m_john-carpenter10.html - D.E.S.R.A. 2005.

dirige à l'endroit où il se trouvait : la fenêtre. Bien sur, Michael ne s'y trouve plus, conformément au troisième temps du mécanisme.

Gregory Waller observe que : « Encore une fois le tueur rode dans le fond, apparemment prêt à frapper, scrutant d'abord à travers la vitre de la porte, puis à travers une fenêtre à l'arrière ; et Annie, à sa manière maladroite, semble vouloir lui rendre la tâche facile, lorsqu'elle essaie d'utiliser cette fenêtre comme sortie de la buanderie. Ce qui rend la tension d'autant plus atroce est que Carpenter nous oblige à rire de sa situation, malgré notre inquiétude et les attentes, en ayant Annie coincé dans la fenêtre, inconsciente de cette menace imminente. »¹⁰⁹

Les éléments aménageant le suspens se superposent. L'action se déroule lentement. La fenêtre, bloquée avec un petit meuble à étagères, s'ouvre difficilement. Annie passe d'abord la tête à travers la fenêtre et reste coincée. Là aussi, la fenêtre représente un cadre dans le cadre, incluant des hors-champ de part et d'autre desquels Michael peut survenir et tuer Annie d'un geste, mais il faut ménager le suspens.

La sonnerie du téléphone met fin au cluster. Lindsey décroche et, à partir de ce moment, le silence extra-diégétique s'installe : la mort est proche.

Dans la cuisine, une fois que Lindsey donne le téléphone à Annie, la petite fille sort de la pièce. Maintenant que nous suivons de nouveau Annie, la mécanique du suspens se remet en marche. Annie effectue un aller retour d'un plan de travail à l'autre, le combiné à l'oreille. Toujours, synchrone avec le *Signal Aigu*, Michael se montre en arrière plan, à travers la porte ouverte, à l'occasion d'un déplacement d'Annie lui donnant le dos, se dirigeant d'un côté à l'autre de la cuisine. Le mouvement de caméra suivant Annie, fait passer la porte et The Shape hors-champ et aussitôt Annie se dirige inexorablement vers l'endroit où nous avons vu Michael. D'après la mécanique utilisée, il n'y est plus¹¹⁰. Et

¹⁰⁹ Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, pp. 123-124 – Traduction de : « Again the killer hovers in the background, apparently ready to strike, as he peers in first through the glass panel of the door and then through a rear window; and in her bumbling way, Annie seems intent on making it easy for him, for she tries to use that window as an exit from the washroom. What makes the tension all the more excruciating is that Carpenter forces us to laugh at her situation, despite our anxiety and expectations, by having Annie get stuck in the window while remaining unconscious of that impending threat. »

¹¹⁰ L'ombre sur la porte vitrée, qui montre que l'acteur jouant Michael se déplacer, passe totalement inaperçu si on n'y fait pas attention.

conformément à l'instauration du silence, le signal résonne un peu mais s'estompe assez vite, ne laissant pas le cluster aigu couvrir l'espace sonore, comme auparavant.

Quand Annie et Lindsey traversent la rue et arrivent chez Laurie, Michael se relève derrière la voiture, synchrone avec un signal synthétique à la texture un peu étrange, faisant une sorte de glissando vers le bas, suivi de la respiration forte de The Shape. Le raccord mouvement nous place du point de vue de Michael qui les regarde rejoindre Laurie. Son apparition soudaine peut paraître superflue. Selon Eric Costeix : « Michael Myers intervient ainsi comme instance supérieure de surveillance, un Dieu qui voit tout. Il se transforme en bourreau punisseur des jeunes filles qui manquent à leur devoir de garder les jeunes enfants qu'on leur confie et, surtout, qui réalisent leur désir sexuel. Le voyeur tire sa jouissance de ce qu'il voit, mais porte aussi un jugement négatif dessus. »¹¹¹ Sans pour autant partager le caractère philosophique de cette interprétation, il convient d'admettre que cette manifestation soudaine de Michael nous prévient qu'il peut survenir n'importe où.

e) Le silence couplé au vide narratif, messenger de la mort

Finalement, quand Annie retourne chez elle, le silence extra-diégétique est total. En correspondance avec ce silence, Carpenter ne coupe pas à l'entrée et la sortie de champ des personnages. Il laisse les plans durer un temps supplémentaire.

Chez les Doyle, quand Laurie sort du champ, on reste un temps sur les enfants qui regardent la télévision, sans qu'il n'y ait aucune action nouvelle.

Le plan qui suit Annie en panoramique traverser le jardin dans un sens, s'ouvre alors qu'elle n'est pas encore entrée dans le champ, et la coupe de fin du plan intervient un temps après que la jeune fille soit sortie. Quand Annie traverse le jardin dans l'autre sens, ce plan « vide » procède de la même manière. Le hors champ d'Annie est à chaque fois spécifié par sa voix. Manifestement pour tenter de couvrir le silence, Annie siffle et chante un air populaire.

Dans le garage, le cadre est d'abord fixe, en attente qu'Annie s'introduise dans le champ, le toit de la voiture en premier plan. Puis Annie entre dans le champ. Le plan à l'information

¹¹¹ Costeix Eric, *Entre l'esprit du mal et le corps maléfique, l'homme « déshumanisé »*, dans *La voix du regard*, n°13, automne 2000, page 140.

dramatique vacante qui dure le plus longtemps sans qu'il ne s'y passe rien, semble être celui du toit de la voiture dans le garage, faisant suite à l'insert de la poignée de porte, après qu'Annie soit passée hors champ.

Nous continuons à suivre Annie dans ce vide audio et visuel. Elle effectue des gestes insignifiants, qui n'ont aucune incidence dramatique, récupère les clés, se passe un coup de peigne dans les cheveux...

Le silence, l'introduction de cadres vides, la banalité des attitudes, l'absence totale de signaux dramatiques, tous ces éléments sont de nature à agencer une rupture de registre dramatique à laquelle Carpenter nous a préalablement préparé, mais cette fois-ci, il s'agit d'une scission hors norme compte tenu de leur longueur.

A l'intérieur de la voiture, Annie nous regarde (regard caméra), puis elle effectue la banalité de trop, s'interrogeant sur la buée posée sur le pare-brise, qui nous amène à la rupture de registre. Michael surgit du siège arrière sous le son du *Signal Grave*, correspondant au passage à l'acte, et l'étrangle. Hormis une sonorité synthétique accompagnant le coup de couteau, il est important de constater que Carpenter n'accompagne pas l'agression par la musique. Il laisse le son diégétique des cris plus évocateurs, de même que le son du klaxon, quant à lui, un peu plus cliché.

Carpenter se focalise plutôt sur la peur générée avant le passage à l'acte du tueur. La suite, musicalement parlant en tout cas, n'a que peu d'importance. Par conséquent, le son du klaxon s'estompe très vite et nous n'entendons pas de musique quand Michael transporte Annie à l'intérieur de la maison.

3. Lynda et Bob

a) *Musique annonciatrice et « icône-mouvement »*

Durant cette séquence (de 59mn27s à 1h08mn05s), tout d'abord, quand Lynda et Bob entrent dans la maison et tombent enlacés sur le canapé, la musique joue un rôle annonciateur de la présence de The Shape. Le travelling arrière débute et la musique annonçant la Menace dans l'environnement, se fait entendre. Elle monte crescendo, au fur

et à mesure que l'on s'éloigne du couple, et enfin quand se font entendre les cuivres synthétiques, Michael apparaît en amorce.

Le travelling s'arrête et la musique, agissant de façon séquentielle, stoppe après une descente d'un demi-ton sur un cadre fixe, marquant en même temps la fin de la séquence musicale et la fin de la séquence visuelle.

Une nouvelle fois, le réalisateur/compositeur arrive à donner à l'élément musical un rôle d'informateur objectif, ce qui tend à relativiser, par exemple, la pensée du compositeur Gréco Casadesus pour lequel : « l'image, c'est objectif, alors que la musique, c'est subjectif »¹¹².

Selon Eric Costeix : « Carpenter va au fondement, à la peur originaire. *Halloween* est une abstraction, constitue un archétype. Il fait régresser le spectateur des secondités vers la priméité, des propositions vers le prédicat, de l'image filmique vers l'icône mouvement, des icônes secondaires vers l'icône véritable, des actualisations maléfiques vers le Mal à l'état pur [...] L'horreur primitive et absolue apparaît dans l'incertitude créée par le mouvement de caméra, au sein du plan, au montage. Elle devient immanente à l'icône-mouvement. Le travelling se révèle maléfique. »¹¹³

Bien que paraisse hasardeuse l'interprétation du rôle des travellings chez Carpenter comme incarnation d'une « icône-mouvement » et, de manière générale, le mouvement de caméra comme représentation iconographique du Mal, il convient d'admettre que cette indication fait sens durant la séquence où Lynda et Bob s'accouplent dans la chambre. La séquence commence par un travelling allant de la moquette au lit. La position de la caméra est assez basse, certainement à 1 mètre, 1 mètre 20 du sol, tout au plus.

A travers son interprétation l'esprit maléfique de Michael comme s'exprimant dans les travellings de Carpenter¹¹⁴, Eric Costeix écrit : « La caméra effectue un léger travelling latéral à peine perceptible. Située dans le hors-champ, l'instance punitive dénonce le comportement des jeunes par sa présence. Michael ne peut pas intervenir. Il est encore sous la forme d'un esprit, signalé par le mouvement latéral. Cette préfiguration spirituelle se

¹¹² Lors de la séance *Les Musiques de film* de Caméra-Subjective du premier Avril 2003 à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

¹¹³ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 256.

¹¹⁴ *Ibid.* page 226.

concrétise ensuite par l'apparition de la musique, du souffle rauque, marques de sa présence *off*, et de l'entrée dans le champ de son ombre sur le mur [...] L'esprit maléfique se dissocie du corps de Michael, comme du témoin invisible¹¹⁵. »¹¹⁶

Sur le plan audio, la sonnerie du téléphone stoppe le travelling, arrête aussi les ébats du couple qui, si l'on suit la logique d'Eric Costeix, suspend également l'avancée de « l'instance punitive ». Dès que Bob dépose le combiné, les ébats reprennent, le travelling latéral continue son parcours et « l'instance punitive » se rapproche à nouveau, comme nous l'indique l'ombre qui se déplace sur le mur.

L'apparition de l'ombre est synchronisée avec le *Signal Grave* joué à la note de [do] grave. Nous aurions pu nous attendre à ce qu'elle soit synchronisée avec le *Signal Aigu* puisque celui-ci exprime cette forme de disfonctionnement mental soudain, incluant les notions de voyeurisme, de désir et parfois même d'acte charnel tel que Lynda et Bob nous le montrent actuellement. Cependant, cette présentation du Mal est différente. Il s'agit d'une ombre qui passe lentement sur le mur, non pas de l'apparition furtive et statique de Michael, ou d'un élément déclencheur bref. Par ailleurs, l'ombre apparaît en cours de route, à contrario d'un plan déjà construit intégrant Michael comme priméité¹¹⁷ du cadre.

En définitive, le *Signal Grave* correspond davantage que le *Signal Aigu* à cette Menace brute, agissante, passant à l'acte, tel que donne l'impression l'ombre qui défile dans le sens du travelling, en direction de sa proie : le couple.

b) Mort de Bob et silence

Le noir étant l'une figures dramatiques de la construction de la peur chez Carpenter, nous comprenons évidemment que Bob n'allume pas la lumière alors que c'est totalement

¹¹⁵ Op. Cit. page 17.

¹¹⁶ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinhasa éditions L'Harmattan, 2005, page 237.

¹¹⁷ La priméité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre. [...] L'idée de l'absolument premier doit être entièrement séparée de toute conception de quelque chose d'autre ou de référence à quelque chose d'autre ; car ce qui implique un second est lui-même un second par rapport à second. Le premier doit donc être présent et immédiat, de façon à n'être pas second par rapport à son état antérieur. [...] Il précède toute synthèse et toute différenciation ; il n'a ni unité ni parties. Il ne peut être pensé d'une manière articulée : affirmez le et il a déjà perdu son innocence caractéristique ; car l'affirmation implique toujours la négation de quelque chose d'autre. [...] La priméité se manifeste comme «une qualité du sentiment». Ch. S. Peirce (1904), cité et commenté par G. Deledalle, 1978, pp. 22, 72 et 208.

invraisemblable sur un plan ontologique¹¹⁸ puisque le personnage n'y voit rien. D'après Gregory Waller, l'obscurité dans laquelle nous tombons : « non seulement devient un obstacle pour voir les choses clairement, mais il nous pousse également à nous demander si ce que nous percevons est réel ou seulement un fantasme, évoqué conjointement par l'imagination et les mythes collectifs qui entourent Halloween. »¹¹⁹

L'attaque de Michael sur Paul est soutenue par le *Signal Grave* joué à la note de [do] qui, nous l'avons vu, par sa lourdeur, correspond à la scène. Il est répété un demi-ton en dessous, par un [si], en synchronisation avec le gros plan de la silhouette en contre-plongée de Michael dont les contours se détachent du fond. Le son se maintient et s'arrête sec sur le coup de couteau.

Carpenter aurait très bien pu accentuer et dramatiser l'effet post-mortem. Cependant, d'une part, tel que nous l'avons déjà vu, chez Carpenter, la mort ne fait pas de bruit et, d'autre part, le principe même de la musique séquentielle ne le permet pas. Pour ces mêmes raisons, Carpenter ne souligne pas non plus, musicalement, la force avec laquelle Michael soulève Bob.

Une fois que Bob côtoie la mort, le silence « de mort » revient. Il est marqué par une pause durant laquelle Michael regarde la victime en penchant la tête à gauche et à droite.

c) Mort de Lynda et décalage entre éléments sonores

Michael, caché sous le drap, se présente à l'entrée de la chambre, face à Lynda allongée sur le lit. Selon Eric Costeix : « La faculté de voir sans être vu confère un avantage par rapport à celui qui est observé. Ainsi Laurie est la seule qui, parfois, entrevoit le tueur. Elle reste donc sur ses gardes, maintient la Menace à distance, et par là même, conserve l'écart nécessaire entre l'objet regardé et l'œil, condition du désir voyeuriste. Inversement, les filles qui meurent assassinées ont déjà consommé l'acte sexuel. Elles ont épuisé tout leur potentiel rétentionnel, et ne peuvent se rendre compte de la présence du *serial killer*. »¹²⁰ Cela se

¹¹⁸ Cf. Bazin André, *Qu'est ce que le cinéma ?* – Paris, édition du Cerf, collection "Septième Art", 1958-1962.

¹¹⁹ Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 121 – Traduction de : « The darkness into which we are thrust, therefore, not only offers an obstacle to seeing things clearly, but it also spurs us to question whether what we do perceive is real or only a phantasm, conjured up jointly from the imagination and the collective myths surrounding Halloween. »

¹²⁰ Costeix Eric, *Entre l'esprit du mal et le corps maléfique, l'homme « déshumanisé »*, dans *La voix du regard*, n°13, automne 2000, page 140.

vérifie actuellement pour Lynda, bien qu'Eric Costeix se trompe en généralisant. Annie, par exemple, n'aura pas « consommé l'acte sexuel » avant que Michael ne la tue.

Sur le plan sonore, l'angoisse est créée par le décalage entre les changements d'humeurs de Lynda, ayant « consommé l'acte sexuel », passant du rire à la colère, et la respiration uniforme de Michael. Les changements de tons de la jeune fille n'ont aucun impact sur la régularité sonore de la respiration de Michael. C'est également vrai visuellement, étant donné que Lynda passe de la suscitation du désir en montrant ses seins, à l'amusement, puis à l'énervement, sans atteindre Michael qui, sous son drap, « voit sans être vu », ce qui lui confère l'avantage qu'évoque Eric Costeix.

Placés du point de vue de Lynda, les raccords regards successifs nous font passer Michael d'un plan de demi-ensemble à un plan rapproché taille, puis un plan rapproché poitrine, ce qui met progressivement l'accent sur son absence de réaction. En effet, les plans successifs n'apportent, comme informations dramatiques nouvelles, que son impassibilité cadrée de plus en plus serrée. Seul le son change, sa respiration augmentant légèrement lorsqu'on arrive au cadrage le plus proche, le plan rapproché poitrine, mettant en exergue son apathie. La régularité mécanique et inflexible de la respiration de Michael, face à l'emportement de Lynda, est l'élément déterminant de la peur au niveau sonore.

Gregory Waller se questionne sur l'aspect schizophrénique de cette séquence : « Cette image – les lunettes sur un drap complètement blanc – toutefois, amène un côté grotesque et ironique à la vision qu'ont les gens du film. Au premier abord, le monstre semble comique, mais cette grande disparité entre l'apparence et la réalité est très troublante. Si, après tout, une telle réalité effrayante est capable de se faire passer pour une fiction inoffensive, comment pouvons-nous être complètement sur ? A quelles perceptions pouvons-nous réellement la relier ? »¹²¹

Sans aucun doute, le caractère « grotesque et ironique » du déguisement de Michael renforce la peur et l'angoisse car il met en place une formule de suspens assez récurrente

¹²¹ Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributors Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987, page 119 – Traduction de : « That image - the glasses atop a full white sheet - however, provides a grotesquely ironic commentary on the way in which people see in the film. For one thing, the monster looks comical, but it is that very disparity between seeming and being, that is so disturbing. If, after all, such a frightening reality is able to masquerade as a harmless fiction, then how safe can we ever be? On what perceptions can we really rely? »

chez Hitchcock qui consiste informer le spectateur d'un danger que les protagonistes ignorent. Lynda ignorant le danger, sa confiance vis-à-vis de la silhouette cachée sous ce déguisement, aussi grotesque soit-il, implique un plus grand risque pour elle et crée un autre type de tension que si elle l'avait remarqué et cherchait un moyen de lui échapper. Si Grégory Waller faisait attention au son, il se rendrait compte que la respiration de Michael est sans équivoque sur ce point.

4. Laurie

a) *Découvre ses amis morts, manifestations de l'automate*

La scène (de 1h15mn31s à 1h16mn49s) débute par le silence, juste le bruit de la poignée de la porte que Laurie ouvre. La sonorité de la poignée et le grincement lent de la porte appartiennent naturellement au registre de l'angoisse.

Le silence accompagne le changement d'expression de Laurie quand elle aperçoit le cadavre d'Annie sur le lit. Tout comme les apparitions soudaines de Michael, la vision de l'œuvre de ce dernier est soulignée par le *Signal Aigu* dont la synchronisation avec le point d'entrée du plan, nous donne l'impression d'un point de départ, un état fondamental, une priméité.

Par le travelling avant, en ocularisation interne¹²² de Laurie, nous découvrons la stèle de Judith Myers, à la tête du cadavre d'Annie allongée sur le lit. Nous remarquons la citrouille préparée pour Halloween, symbole du Mal posé sur la table de chevet, semble être la seule source d'éclairage diégétique de la chambre.

Suite au *Signal Aigu*, le silence ne revient pas. Le son est maintenu sous forme de cluster aigu, ce qui nous prévient que cette découverte malheureuse ne fait que commencer.

De fait, la seconde étape s'ouvre par la brusque apparition assez incongrue du cadavre de Bob, tête en bas, qui se balance mécaniquement dans l'armoire, synchronisée au *Signal Grave* joué ensuite en concomitance avec cri de Laurie. Une écoute attentive nous permet de constater que le cri de Laurie bénéficie d'un montage son particulier. Carpenter l'a

¹²² Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

visiblement prolongé en superposant un deuxième cri à la fin du premier, afin d'en maximiser l'impact, très certainement.

Notons que le *Signal Grave* est très intelligemment posé car il s'agit d'une sonorité que nous l'avons identifiée aux assauts de Michael. Cette fois, il n'apparaît pas au moment où Michael attaque. Il accompagne la brusque irruption du corps de Bob dans le champ. Ainsi, par le son, Carpenter porte notre inconscient sur un éventuel assaut de Michael dans à l'écran, ce qui, lorsque Bob apparaît, intensifie le choc.

Cette seconde étape du parcours de Laurie dans la chambre amène le motif au piano qui s'affaisse par demi-tons toutes les quatre notes, tel que nous l'avons déjà décrit. Nous retrouvons l'humour de Carpenter, de même que son désir de passer de l'humain à l'automate, sur le cadavre de Bob qui se balance comme un pantin articulé, dont la vitesse correspond au tempo de la musique.

Dans un troisième temps, Laurie sort du champ pour se retrouver dans un nouvel espace. La porte du placard s'ouvre toute seule, de façon automatique, laissant à nouveau apparaître un cadavre : celui de Lynda qui regarde bizarrement en l'air, bouche ouverte, semblable à une poupée. Encore un trait d'humour teinté d'un peu de perversion, surtout si l'on y ajoute le brusque changement de rythme de Laurie qui prend soudainement ses jambes à son coup et décampe à grande vitesse du champ, mécaniquement.

La séquence musicale continue sur une Laurie déboussolée, qui se retrouve sur le palier. Nous avons vu que Carpenter n'appuie pas les conséquences des actes de Michael par la musique, sauf à titre exceptionnel pour nous tromper, tel que nous l'avons observé un peu plus haut, avec l'emploi du *Signal Grave*. Par conséquent, si cette musique est encore présente, elle nous informe que Michael est dans les parages, qu'il y a danger, que le spectateur doit être sur le qui-vive car la Menace va bientôt agir.

Nous aurions pu nous attendre à ce que Carpenter instaure le silence avant que Michael n'intervienne, suivant la mécanique que nous avons étudiée lors des séquences précédentes. Cela aurait été sûrement aussi efficace que l'instauration du cluster aigu. Cependant, la découverte des cadavres ouvre la séquence du climax du film. Par conséquent l'accélération est de mise. Les actions sont donc de plus en plus resserrées, ceci de façon

exponentielle. La musique nous permet de diriger notre appréciation de la scène vers le drame, davantage que vers la logique narrative.

Ainsi, Laurie se met mécaniquement à détailler en sortant de la chambre, pour finalement ralentir et s'arrêter sur le palier. Plutôt que de continuer à s'enfuir, d'appeler la police, de crier « au secours », elle choisit de se retrancher dans un coin sombre, à côté du fond le plus opaque du lieu. Cette attitude évidemment contreproductive pour sa survie qui relève d'un non-sens sur sa plausibilité, laisse place à une logique dramatique implacable du suspense et de la peur. Ainsi, nous devenons moins sensible à l'invraisemblance d'éléments d'ordre narratifs tant que fonctionne le drame soutenu par la musique.

Enfin, lorsque *The Shape* transparait de l'ombre, se laisse entendre à nouveau la sonorité qui convient : le *Signal Aigu* suivi de sa résonance en cluster. Un bruit synthétique accentue le déchirement du vêtement lors du coup de couteau raté, suivi du cri de Laurie qui tombe.

b) Affrontement dans le salon : la musique soutient l'invraisemblance

Le premier geste de Laurie dans cette séquence (de 1h19mn27s à 1h20mn16s), après avoir fermé la porte, est d'éteindre la lumière alors même que l'on peut voir que la fenêtre du salon est restée ouverte. Comme toutes les fois où les personnages restent inexplicablement dans le noir, ce geste n'a pas réellement de vraisemblance narrative.

D'après Luc Lagier : « La nuit limite considérablement la vue, l'un des sens les plus utilisés par l'homme pour se repérer et pour lire le monde extérieur et se forger des certitudes. »¹²³ Pour autant, Carpenter ne fait pas Laurie éteindre la lumière pour éviter que le tueur ne la voit, mais afin de placer la protagoniste dans les ténèbres qui représentent l'un des éléments dramatique de peur favori du cinéaste.

Quand Laurie se rend compte que la fenêtre est ouverte, il conviendrait qu'elle la ferme ou qu'elle rallume la lumière. Lorsqu'on a peur, on ne reste pas dans le noir, on fait en sorte d'y voir plus clair. Toutefois, toujours sur un plan dramatique, il est plus efficace de montrer Laurie stressée, regarder autour d'elle, y voyant forcément moins net que lumière allumée, et se cacher, comme si elle subissait les ténèbres.

¹²³ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 74.

La séquence musicale du danger apparaît, synchronisée sur le point d'entrée du plan de la porte-fenêtre ouverte, en ocularisation interne¹²⁴ de Laurie, introduisant cet élément comme la priméité d'une suite d'actions. Les descentes régulières de demi-tons s'enchainent.

Tel que nous pouvons nous y entendre, lorsque Michael sort l'ombre et se rue sur Laurie, son geste est accompagné du *Signal Grave* dont nous avons déjà défini la fonction. Le montage est rapide. Michael attaque et la rate. Laurie riposte en lui plantant le pique de tricot dans le cou.

Enfin, comme nous l'avons déjà vu, la musique séquentielle ne souligne pas l'action directe. Michael s'écroule et instaure le silence.

C. Michael apparaît et disparaît

1. A la maison des Myers

a) Une angoisse latente et un brusque sursaut : la double-peur

Un plan assez particulier apparaît à 2 reprises durant cette séquence (de 13mn20s à 14mn29s).

La première fois, Laurie se dirige, dans l'axe de la caméra, vers l'entrée de la maison afin de déposer une clef sous le paillason. Jean-Baptiste Thoret considère que : « la forte composition voyeuriste du plan (obstruction par une moustiquaire, réduction du cadre engendrée par la présence de vitres au premier plan), le souvenir des événements passés, le court dialogue qui précède, ou encore le souffle off, tout concourt à rattacher ce que nous voyons au regard d'un être épiant, en l'occurrence Michael Myers. »¹²⁵

Deux plans plus tard, une fois la clef déposée, Laurie s'éloigne de la maison, toujours dans le même axe de la caméra. Jean-Baptiste Thoret continue : « tandis qu'un rôle continue à sévir

¹²⁴ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

¹²⁵ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 195.

sur la bande son, Michael fait irruption en amorce à droite du cadre. La narration est donc passée d'une ocularisation/auricularisation interne, à une auricularisation interne/ocularisation zéro¹²⁶. [Elle] aura induit le spectateur en erreur. Lui qui pensait voir Laurie à travers les yeux de Michael, aura été dupé. »¹²⁷

Le *Signal Grave* est synchronisé à l'apparition de la silhouette de Michael. Au niveau narratif, cela n'apporte rien de nouveau. En revanche, sur le plan dramatique, ce changement de point-de-vue, d'ocularisation interne à ocularisation zéro, crée une secousse, renforcée par le son, qui peut paraître surprenante.

Carpenter ne se contente pas de vouloir tromper le spectateur mais plutôt de créer une « double-peur ». D'abord, il crée une angoisse latente en associant des éléments audio et visuels appropriés :

- La position de la caméra favorisant un cadre voyeuriste tel que l'a relevé Jean-Baptiste Thoret,
- Le caractère sinistre donné au cadre par le large pourtour noir et la texture sale de la moustiquaire,
- Le verre cassé au milieu de la fenêtre, symbole de menace coupant Laurie en deux dans le cadre,
- Le dialogue expressif de Tommy : « Ne vas pas là bas ! – Il y a un fantôme – Lonnie Elam dit de ne jamais s'approcher – Il dit que la maison est hantée. »,
- Et surtout, la respiration forte, poncif « d'obscur force », plaçant dans un premier temps Michael dans l'environnement.

En faisant croire aux spectateurs qu'ils regardent à travers les yeux de Michael (donc en ocularisation interne¹²⁸), ceux-ci ne s'attendent à aucune apparition dans le cadre. Par conséquent, la venue dans le champ de la silhouette de Michael dans l'ombre, en amorce, par la droite du cadre, d'une part, nous désigne l'endroit exact où il est positionné, et

¹²⁶ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

¹²⁷ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 195.

¹²⁸ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

d'autre part, crée la surprise et le sursaut, s'additionnant à l'angoisse créée au préalable. L'angoisse et le sursaut forment cette « double-peur » voulue par Carpenter.

La silhouette en amorce ne suffit pas à nous certifier la présence de Michael, comme d'ailleurs aucun autre élément visuel. C'est le son qui atteste de sa présence, sa respiration forte nous renvoyant au souffle du jeune Michael, après qu'il ait mis son masque, lors de la séquence d'exposition. Ensuite, le *Signal Grave*, synchronisé à l'apparition de la silhouette en amorce, nous ramène aussi à cette première scène durant laquelle il se fait entendre juste avant que Michael ne poignarde sa sœur. Ces deux éléments sonores, agissant comme rappel mnémorique, nous confirment qu'il s'agit bien du même personnage, le tueur.

b) Un fondu enchaînant de la quiétude à la peur

Par la suite, quand Laurie s'éloigne de la maison en chantonnant, Carpenter place la respiration forte au son en même temps que Michael amorce le champ par la droite, en premier plan, de dos. A ce propos, Jean-Baptiste Thoret écrit : « Même si le cadre ne présente aucun indice d'ocularisation interne¹²⁹, surgit pourtant à l'écran une inquiétude ressentie par le spectateur, due à l'insistance avec laquelle Carpenter s'attarde sur « l'évanouissement » de Laurie dans le fond du cadre : ce cadrage obsédant insiste sur le vide [vide narratif et vide spatial] et instaure une tension avec l'en deçà, lieu refuge de M. Myers. »¹³⁰

Nous ajoutons que la tension est aussi instaurée par le son puisque la voix de Laurie s'estompe au fur et à mesure que la respiration de Michael se renforce. Le remplacement progressif de l'élément sonore plutôt apaisant, chant de Laurie, par l'élément sonore générateur d'angoisse, la respiration de Michael, crée la tension.

¹²⁹ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

¹³⁰ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 195.

2. Derrière le Buisson

a) *La musique suspend le temps à l'apparition de Michael*

Laurie se promenant en compagnie d'Annie (de 23mn31s à 25mn12s), aperçoit Michael qui est positionné debout, de face, immobile, à côté de la haie, et qui l'épie. Le travelling avant nous confirme bien qu'il s'agit d'un plan subjectif de Laurie. Il ne s'agit pas d'un point de vue omniscient (ou ocularisation zéro) mais du point de vue appuyé de Laurie.

Carpenter effectue la même construction scénique et un découpage semblable à celui utilisé pour la séquence où Laurie se trouve dans la salle de classe, à la différence que cette fois Laurie est en mouvement. En effet, nous avons une forme d'aller-retour entre un plan serré sur Laurie et un plan large sur ce qu'elle voit : Michael.

La séquence musicale, en étant synchronisée directement sur le point d'entrée du plan nous présentant Michael déjà dans le champ, nous le place encore comme une priméité de l'écran, comme s'il envahissait d'un coup l'espace diégétique du film.

Cette fois-ci, la note de piano se répète à 20 reprises sans entamer de descente d'un demi-ton. Le maintien de cette note place le temps en suspens car elle nous met en attente du moment où elle amorcera cet affaïssement progressif que nous avons en mémoire.

On retourne sur Laurie de face, en plan serré, puis sur Michael en raccord regard, cette fois en plan de demi-ensemble, qui disparaît derrière la haie. C'est après que Michael se soit caché que Laurie interpelle Annie. A ce moment, elles arrêtent de marcher, de face en gros plan. Le raccord regard sur le buisson amène un plan fixe, étant donné que les filles ne bougent plus, nous situant jusque là toujours du point-de-vue de Laurie.

b) *Disparition du corps et maintien de l'esprit de Michael*

C'est sur le plan de retour sur Laurie et Annie que Carpenter amorce la descente régulière et systématique des notes agrégées de piano d'un demi-ton toutes les 4 notes, nous amenant vers des ténèbres et qui accroît l'idée de fatalisme et de peur que nous avons déjà développée.

Annie sort du champ et se dirige vers le buisson. A ce moment, Carpenter change d'axe à 180°, et nous place maintenant du point de vue de Michael, à posteriori. Ce plan ne

représente pas le regard subjectif de Michael, pour la raison que celui-ci ne se tient plus derrière le buisson. Néanmoins, ce placement de caméra associé au regard inquiet de Laurie en gros plan et, sur le plan sonore, au démarrage des descentes successives et régulières d'un demi-ton, nous conduit inévitablement dans une fausse direction, nous amenant à croire en la présence de Michael.

Quand Annie découvre qu'il n'y a personne, la musique continue, les descentes d'un demi-ton ne cessent. Annie a beau nous confirmer, par le dialogue, que Michael n'est pas là, la musique nous laisse toujours dans le doute, d'autant plus que l'on ne voit qu'une partie de la haie. Ensuite, nous passons à un point de vue omniscient, $\frac{3}{4}$ face sur Annie qui parle au buisson. La musique, toujours présente, rend la plaisanterie d'Annie totalement superflue. Prime le rapport entre Laurie et la Menace que la musique rend toujours présente.

Laurie se rapproche du buisson. Nous savions déjà que Michael n'est plus à l'endroit où il semblait s'être caché. Nous découvrons, avec elle, qu'il est autant absent sur le reste de la haie.

Selon Eric Costeix : « Carpenter est un dualiste. Il dissocie le corps de l'esprit, attribue le travelling latéral à la partie immatérielle de Michael : le mouvement d'appareil est moins violent, plus spirituel. »¹³¹ Bien que la symbolisation des mouvements de caméra semble très audacieuse, voire aléatoire, il est vrai que dans le plan précédent, les filles sont d'abord suivies par un travelling latéral qui se termine devant elles, dans l'axe du regard de Michael positionné à côté du buisson. Cela laisserait supposer, si l'on suit la logique d'Eric Costeix, que l'esprit de Michael se serait déplacé latéralement pour finalement prendre corps derrière le buisson, face aux filles. Par conséquent, lorsque son enveloppe charnelle n'est plus derrière le buisson, son esprit s'y trouve peut-être encore, ce qui expliquerait la continuité musicale.

¹³¹ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 235.

c) *Le sursaut par le silence*

Une fois que Laurie et Annie ont constaté que Michael n'était plus derrière le buisson, elles sortent du champ. Ce mouvement de sortie de champ pourrait s'apparenter à une transition vers une autre scène.

Elles reprennent leur route au rythme soutenu imposé par Annie. Laurie, plus en retrait et toujours dans le doute, a tendance à se retourner vers le buisson. Visuellement, le découpage des plans donne l'impression d'un retour à la normal. Cependant, la musique empêche le retour à la quiétude. Le motif musical du danger est toujours présent et sa descente régulière nous conduit à garder en tête la présence d'une menace.

Enfin, juste avant qu'Annie ne quitte Laurie, la musique atteint cette forme de profondeur, ne descend plus d'un demi-ton et maintient la nappe jouée au synthétiseur. Aussitôt, on passe du point de vue omniscient à celui de Laurie par un raccord dans l'axe sur la jeune fille en gros plan¹³². La note agrégée s'estompe, laissant place au silence.

Ce silence permet de créer une rupture de registre plus efficace quand Laurie, de dos, percute le Policier, Monsieur Brackett. Le changement brutal de volume, entre le silence et le cri de Laurie, crée le sursaut bien que, suivant notre étude de l'utilisation des séquences musicales par Carpenter, il n'y a aucune raison de voir apparaître Michael. D'ailleurs, il n'y a aucune raison narrative à ce que Laurie continue à se retourner vers le buisson, comme cela, incessamment. La raison est uniquement d'ordre dramatique. L'instauration du silence extra-diégétique lié au fait que Laurie continue à se retourner, permet de rendre plus efficace dramatiquement le moment où Laurie percute le Policier.

Cette bousculade entre les deux personnages marque la fin de la scène et n'est évidemment pas accompagnée d'un signal de menace puisqu'il n'y en a plus sur cette séquence.

3. Dans les cordes à linge

John Carpenter explique : « Une des premières questions que je me suis posé lorsque j'ai commencé le tournage d'*Halloween*, était : « Comment utiliser la caméra et le point de vue

¹³² Ce ne sont pas les mêmes buissons en arrière plan. Le raccord dans l'axe nous présente deux décors différents, mais, cela passe inaperçu et, plus important, ne pose aucun souci à la logique de la scène.

afin de créer du suspens » [...] L'idée était de laisser le spectateur dans une certaine indécision et de le faire douter de ce que nous montre la caméra [...] Et une fois que j'avais enfermé tous les personnages dans un lieu, je pouvais faire basculer le point de vue du côté des victimes (Laurie et ses amies). »¹³³ La création du doute se présente dans cette séquence de façon frappante, à travers le montage (de 26mn23s à 25mn05s).

Tout d'abord, Laurie entre dans sa chambre. Son premier geste consiste à aller la fermer la fenêtre dont nous supposons qu'elle fut ouverte pour aérer la pièce. Le raccord dans l'axe, en plan serré sur Laurie qui regarde à travers la fenêtre, amorce le raccord regard sur Michael qui se trouve debout dans le jardin entre les cordes à linge. L'apparition du plan sur Michael est synchronisée avec le départ des notes de piano qui descendent d'un demi-ton, accompagnés des nappes agrégées, jouées au synthétiseur, la musique amenant encore à considérer *The Shape* comme une priméité du cadre.

On retourne sur Laurie qui regarde à nouveau. Michael n'est plus là.

D'après Julien le Goff : « Tout le dispositif de mise en scène de Carpenter, en particulier dans la gestion de l'espace, est destiné à donner la capacité à Myers de se « fondre » véritablement dans le décor urbain d'Haddonfield (rues, maison...). Ainsi, il y a un recours régulier au système de montage suivant : plan de Myers qui guette Laurie Strode, puis plan de Laurie qui, sentant intuitivement la Menace, se retourne vers Myers, puis retour au plan précédent (même valeur et même cadre) mais cette fois-ci Myers a disparu ; ce système confère à Myers la possibilité d'apparaître et de disparaître comme bon lui semble au sein de cet espace urbain, ou tout du moins donne à croire au spectateur qu'il a cette possibilité. »¹³⁴ Il rejoint la pensée de Jean-Baptiste Thoret qui présente Michael comme une forme, un esprit qui se balade dans le film lui-même : « Dès qu'il y a changement de plan, naît alors un sentiment d'incertitude. Non pas par l'effet d'ellipse, mais par celui de la coupure imposée par le montage [...] Michael Myers se contente d'échapper à

¹³³ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 33.

¹³⁴ Le Goff Julien, Mémoire de fin d'étude : *John Carpenter, une mise en scène du menaçant*, Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), sur <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2136/john-carpenterune-mise-en-scene-du-menacant> et sur http://www.memoireonline.com/12/05/57/m_john-carpenter17.html - D.E.S.R.A. 2005.

l'emprisonnement diégétique qu'impose habituellement le film. Il déambule simplement entre les collures... »¹³⁵

D'une part, contrairement au propos de Julien le Goff, il n'y a pas de « recours régulier à ce système de montage » pour la raison que c'est la seule fois du film où Carpenter procède de la sorte. D'autre part, rien ne nous indique si, durant le laps de temps où la caméra filme Laurie, Michael s'est déplacé ou s'il s'agit d'une illusion. Le montage de ces plans, incluant la disparition de Michael dans le hors-champ, a installé un doute, non pas une certitude sur la possibilité qu'aurait Michael de disparaître comme bon lui semble, étant donné que, précisément, nous ne le voyons pas s'éclipser.

Luc Lagier soutient que Michael est traité comme une illusion de Laurie, une image mentale du Mal venant de l'esprit de Laurie, alors même que l'on sait qu'il existe¹³⁶. Effectivement, le premier plan présentant Michael est plus court que le second, ce qui donne l'impression d'une apparition fantomatique. Toutefois, nous constatons que, sur le retour en plan serré sur Laurie, celle-ci a un micromouvement accompagné d'un léger froncement de sourcil qui peut laisser supposer que Michael s'en va naturellement.

Laurie ferme brusquement la fenêtre, recule, de peur, et regarde à nouveau. Un dernier raccord regard sur les cordes à linge un peu plus large (Laurie s'est éloignée) nous confirme que Michael n'est plus là. Eric Costeix délivre une interprétation faisant intervenir des notions d'ordre métaphysiques : « La « toute puissance des pensées » se met en marche : la fenêtre se ferme toute seule, comme animée par une force étrangère à notre monde. La réaction de Laurie déclenche un travelling latéral, un mouvement mental accompagnant son mouvement corporel. Le téléphone se met à sonner. L'encerclement est imminent. L'échappatoire se réduit considérablement. »¹³⁷

Cette interprétation aurait pu se concevoir si l'on ne tenait compte que de la partie « image », en faisant abstraction de son rapport au son, puisque la musique nous raconte l'inverse. Les sonorités de cuivres synthétiques amènent le travelling arrière qui fait

¹³⁵ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 236.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, page 243.

apparaître le téléphone dans le champ, en premier plan. Rappelons-nous que, d'une part, la note tenue par les cuivres marque la fin de cette séquence musicale, donc la fin de la Menace. D'autre part, le téléphone sonne et interrompt cette musique, coupant brusquement le lien avec présence de The Shape. Par conséquent, d'une part, cela ne peut pas être Michael au bout du fil. D'autre part, le travelling latéral ne peut pas signifier que « l'encerclement est imminent » ou que « l'échappatoire se réduit considérablement », bien au contraire.

Carpenter procède de la même manière que pour la séquence précédente durant laquelle Michael apparaît à côté du buisson. L'instauration du silence après la séquence musicale, ici interrompu par la sonnerie du téléphone, nous amène automatiquement à une échappatoire et la fin de la Menace.

La musique nous permet de cerner la tromperie que tente d'opérer Carpenter par le visuel. Laurie décroche. Il n'y a personne au bout du fil, ce qui génère une angoisse supplémentaire chez Laurie, reliée à l'apparition de Michael juste avant. Si l'analyste ne tient pas compte de la conception séquentielle de la musique de Carpenter, tel que nous venons de le montrer, il se laissera automatiquement prendre au piège du réalisateur, tout comme le simple spectateur.

4. La présence de Michael dans ses œuvres

Selon Julien Le Goff : « la musique chez Carpenter devient un palliatif suffisant à la représentation physique de la menace : autrement dit, même s'ils ne sont pas présents à l'image, le simple fait d'entendre la musique qui leur est liée suffit au spectateur pour ressentir physiquement la présence des fantômes de Fog ou celle de Michael Myers. »¹³⁸ Bien que la remarque de Julien Le Goff ne se vérifie pas tout au long du film, elle s'avère exacte lorsque l'on assiste à la manifestation du passage de Michael, sans pour autant qu'il soit physiquement présent dans le champ profilmique ou dans le hors champ.

¹³⁸ Le Goff Julien, Mémoire de fin d'étude : *John Carpenter, une mise en scène du menaçant*, Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), sur <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2136/john-carpenterune-mise-en-scene-du-menacant> et sur http://www.memoireonline.com/12/05/57/m_john-carpenter12.html - D.E.S.R.A. 2005.

a) *Tandis que le Docteur Loomis se trouve dans la cabine*

Cette séquence (de 18mn36s à 19mn53s) est dramatisée d'abord par un son diégétique : celui du passage d'un train.

Le plan-séquence s'ouvre sur un croisement de grandes routes relativement désertes. Un travelling accompagné d'un panoramique fait apparaître sur le bas côté de la chaussée, une cabine téléphonique à l'intérieur de laquelle téléphone le Docteur Loomis. Alors qu'il converse, on entend retentir la cloche signalant un train à l'approche. Loomis raccroche. Son regard est attiré par le pick-up situé un peu plus loin dans le champ. Il n'y a pas de coupe, pas de raccord regard, mais un mouvement de caméra qui se place dans l'axe Loomis/pick-up.

Le klaxon du train commence à se percevoir. Loomis se dirige vers le véhicule et plus il s'en approche, plus le volume du klaxon du train augmente, jusqu'à ce que l'on aperçoive le train circuler, le bruit de son passage grimant à son maximum.

Un changement de plan et d'axe à 180° s'opère visuellement, alors que nous restons sur le même plan sonore. Compte tenu du changement d'axe à 180°, nous aurions dû voir de dos le train que nous avons vu arriver de face. Or, nous l'entendons s'éloigner (le son du klaxon devenant plus grave), sans pour autant l'apercevoir dans ce nouveau cadrage.

John Carpenter a manifestement gardé le son de la prise dans laquelle le train passe.

Nous pouvons même supposer que la présence du train relève d'un choix du réalisateur, si l'on tient compte de certaines questions de timing, la durée du cadre fixe sur le carrefour, puis mouvement de caméra vers le Docteur Loomis. Le fait que les cloches sonnent exactement lors du monologue du Docteur Loomis au téléphone, permet à ce dernier d'adapter son texte et de raccrocher tout juste avant que le train n'arrive.

La suite est plus classique. La fin de cette séquence musicale se fait entendre juste avant que le Docteur Loomis ne découvre la boîte d'allumettes qui appartenait à l'infirmière. Comme lors de la première séquence, la note de piano qui se répète 4 fois, enchaîne les descentes d'un demi-ton, puis baisse d'un octave par rapport au début, nous amenant à découvrir le cadavre dans le champ. La musique annonce simplement le danger et la mort, d'une façon assez commune.

b) Sur le Docteur Loomis au cimetière

Le Docteur Loomis et le gardien se promènent dans le cimetière à la recherche de la tombe de Judith (de 29mn31s à 31mn01s). Ils sont suivis à la Panaglide et dirigent le cadre. La musique sur le plan du trou laissé par la stèle enlevée, nous informe à l'avance qu'il s'agit de la bonne tombe, avant les personnages. Ainsi, la recherche du gardien, suite à l'apparition de la musique, ne nous apporte aucune information supplémentaire. Même le travelling avant sur la tombe associé à la parole du gardien qui énonce « Judith Myers », ne nous apporte rien de plus. La musique associée au trou laissé par la stèle enlevée nous aura déjà annoncé qu'il s'agit du bon emplacement.

Le volume augmente quand le Docteur Loomis dit : « Il est revenu » et la dernière note de cuivre synthétique se maintient sur la séquence suivante, le plan des filles dans la voiture. Cela crée un lien entre les trois occurrences qui apparaissent successivement, la musique de la Menace, la parole du Docteur Loomis et les filles à l'image, que l'on peut exprimer littéralement de cette manière : « Le tueur est revenu pour elles ».

c) Quand Annie entre dans la maison des Wallace

Durant cette scène (de 35mn29s à 36mn15s), Michael, en premier plan, de dos, sort de la voiture et traverse la rue. Il se rapproche de la maison et s'arrête au niveau de l'arbre. Au son, des enfants qui chantent « Trick or treat » et passent furtivement dans le cadre.

Nous partageons le point-de-vue de The Shape car nous voyons Annie se diriger vers l'entrée de la maison, simultanément dans l'axe de la caméra et dans l'axe du regard de Michael. La fin de la séquence musicale se dessine. Nous entendons donc les dernières descentes d'un demi-ton. Les sonorités de cuivres émergent quand les propriétaires ouvrent la porte d'entrée à Annie. Le volume de la musique baisse quand les propriétaires et Annie se saluent, laissant place au dialogue qui n'a, sur le plan dramatique, que peu d'intérêt.

Au moment où Michael se déplace de l'autre côté de l'arbre et regarde Annie entrer dans la maison, la caméra le suit, la musique reste sur le même accord, puis laisse place au silence. Comme nous l'avons vu précédemment, cette atténuation de la musique est synonyme de fin momentanée de la présence de la Menace voyeuse et, par conséquent, fin de la scène.

IV. DEUX AUTRES THEMES MINEURS

A. Thème de l'Exploration

1. Description du thème

Le *Thème de l'Exploration*, est nommé *Myer's House* sur la bande originale car il est attribuée à la visite de la Maison des Myers par le Docteur Loomis et le Policier. John Carpenter l'emploie quand interviennent les notions d'incursion et de regard inquisiteur.

Les premières notes de la mélodie au piano sont [sol]# aigu et [sol] aigu. Ensuite, le [sol] se répète à l'octave inférieur et une octave encore plus bas, soutenu par un [sol] au synthétiseur grave, lourd et posé. Puis, la structure suit le schéma habituel de décadence, en faisant se succéder les descentes régulières d'un demi-ton.

Le tempo est lento (58 bpm). A cette vitesse, la musique correspond à un état quasi-statique, non à la présence d'une menace active.

La musique est coupée à la moitié du second chorus par la sonorité de cloche aigüe et sèche. Puis, une fois les deux chorus terminés, elle reprend, accompagnée d'une nappe au synthétiseur.

Cette sonorité de cloche, jouée sous un rythme constant accroît le sentiment d'angoisse et d'attente extrême car elle est seule, le mouvement est sec, brut et introduit un silence absolu entre chaque note. Il n'y a ni arrangements, ni tuilage autour qui permettent d'arrondir le mouvement musical et de nous emporter dans une dramatisation plus « pathétique ».

La cloche est jouée deux fois, laisse s'introduire un vide sonore et recommence, ainsi de suite. Le sommet de l'angoisse se situe donc à chaque fois que le vide est instauré, puisqu'il crée une attente auditive, après les deux coups secs de cloche et avant qu'ils ne se renouvellent.

2. Prospection à la maison Myers : coïncidences images/musique

Ce thème, intitulée *Myers' House* sur la bande originale du film, démarre à l'ouverture de la séquence (de 36mn16s à 39mn58s) nous montrant la façade de la maison, en contre-plongée. Le point se fait sur la voiture de police qui arrive en premier plan. Ensuite, le travelling haut et la mise au point attirent notre regard sur le Docteur Loomis et le Policier qui entrent dans la maison. En raccord mouvement, caméra à l'intérieur de la maison, le Policier et Loomis rentrent, prospectent et sont attirés par le cadavre de chien, hors champ.

Au moment où le Docteur Loomis observe l'animal mort, la sonorité de cloche aigüe et sèche se fait entendre. Ensuite, lorsqu'il se retourne pour continuer son investigation, le piano reprend, accompagné de la nappe au synthétiseur. Cela donne l'impression que la musique s'accorde avec l'action en cours.

De même, quand le Docteur Loomis se rapproche de la fenêtre, la cloche se manifeste à nouveau sur quatre mesures, instaurant une forme de décompte, et la gouttière s'écrase contre la vitre, créant le sursaut et arrêtant la musique. Cela donne le sentiment que l'audio et l'image de la gouttière qui casse la fenêtre sont synchronisés.

En réalité, la mélodie au piano est naturellement coupée à la moitié du second chorus de la séquence musicale, par la sonorité de cloche jouée sur quatre mesures, à la suite de quoi le piano recommence à jouer, indépendamment des images, conformément au principe de la musique séquentielle. C'est notamment le tempo de la séquence musicale qui aura permis de créer les coïncidences sus-évoquées.

Filmé en contre-plongée, le Docteur Loomis commence à décrire Michael. Puis la séquence musicale reprend du début. Il s'agit exactement de la même séquence mélodique, sans renouvellement aucun, qui se termine sur la sonorité de cloche. Comme le son de cloche est entrecoupé de vide, vu qu'il ne résonne quasiment pas, il est plus facile de couper la séquence musicale sur un silence. Ainsi la séquence (visuelle) se termine et la dernière note de la cloche est jouée à l'entrée de la nouvelle séquence.

3. Annie vers la buanderie : une musique ciblée

La musique se manifeste à nouveau quand Annie se dirige vers la buanderie (de 45mn38s à 45mn48s), dans un plan qui nous la montre s'éloigner du cadre, de dos, jusqu'à la porte du local. Selon Eric Costeix, filmer de la sorte subjectivise le cadre et laisse supposer la présence de Michael à la place d'un témoin invisible¹³⁹ : « A première vue, le plan est objectif, neutre, correspondant au regard d'un témoin invisible. La caméra n'accompagne pas le personnage. Le réalisateur ménage l'entité infra-narrative dans un confort mental en le laissant à cette place privilégiée, sans risque : la jeune fille s'éloigne au devant du danger pressenti par le spectateur [...] Cependant les branches d'arbuste subjectivisent le plan. L'une d'entre elles se met à bouger, signalant la présence d'un observateur, d'un voyeur. L'entité maléfique reprend sa position favorite dans le hors-champ de la caméra, s'associant de nouveau au témoin invisible. D'objectif à subjectif, du général au particulier, de l'indéterminé au déterminé, la mise en scène de Carpenter diffère de l'information, temporise les révélations. Elle surprend, dérouté le spectateur, l'amenant sur des fausses pistes, à des conclusions erronées. Ces figures formelles représentent l'infigurable, l'invisible. »¹⁴⁰

Cette appréciation, bien qu'elle soit juste, se limite aux branches qui bougent. Or, c'est aussi la façon dont est construit le plan qui subjectivise le cadre. Dans un premier temps, Annie dirige l'œil de la caméra, dès lors que le cadre la suit par un léger panoramique. Ensuite, une fois Annie au centre, la caméra effectue un léger travelling haut laissant apparaître les branches qui bougent au premier plan. Ce dernier mouvement de caméra n'est alors plus déterminé par Annie ni par aucun autre élément profilmique ou hors-champ mais uniquement par lui-même. Il tend donc à donner l'impression d'un regard subjectif.

Du reste, est joué ce thème dont la lenteur s'accorde davantage à un état de contemplation qu'à la présence d'un danger imminent.

A titre comparatif, lorsque Lindsey sort annoncer à Annie que Paul a appelé, elle se rend à la buanderie. A partir du moment où elle est positionnée devant la buanderie, elle est filmée sous le même angle de caméra et exactement à la même échelle de plan mais,

¹³⁹ Op. Cit. page 17.

¹⁴⁰ Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005, pages 238-239.

contrairement au plan sur Annie, la caméra est fixe. Quand Lindsey se dirige vers la porte, la caméra ne bouge pas plus. Lindsey ne participe donc pas à cette construction particulière du metteur en scène qui consiste, dans un premier temps, à suivre le personnage du regard pour ensuite sans détacher et effectuer un autre mouvement qui n'est motivé par rien d'autre que lui-même.

Par conséquent, le regard reste neutre et Lindsey ne paraît pas surveillée car elle n'est pas directement concernée par la Menace, ce qui nous est confirmé par le son, étant donné qu'il n'y a plus de musique sur elle. Cette musique est absente tant que Lindsey est présente, que ce soit lorsqu'elle aide Annie à se dégager de la fenêtre de la buanderie, quand elles ressortent toutes deux et lorsqu'elles sont dans la cuisine.

La raison du silence semble venir du fait qu'à ces moments là nous ne suivons pas le parcours d'Annie mais celui de Lindsey, personnage auquel Michael ne prête attention. C'est pourquoi le cadre, en cas de mouvement de caméra, n'est plus dirigé par Annie mais par Lindsey. Par exemple, c'est en suivant Lindsey dans la buanderie, par un panoramique droit, que nous découvrons Annie coincée dans la fenêtre. Comme la musique de la Menace et l'environnement de Lindsey ne coïncident pas, nous ne ressentons pas d'inquiétude pour elle, nous savons que cette petite fille ne risque rien.

4. Exploration de Laurie chez les Wallace

Durant cette séquence (de 1h13mn34s à 1h15mn40s), quand Laurie entre dans la cuisine, après un léger crescendo, sa musique (le *Tic Tac*) s'estompe car à l'intérieur de cette maison, nous ne sommes plus dans l'univers de l'héroïne, nous nous introduisons dans l'antre de la Menace.

Laurie poursuit sa recherche au salon, dans le silence. Alors qu'elle pense qu'il s'agit d'une blague, elle n'allume toujours pas la lumière, ce qui donne un côté presque improbable à la scène. Souvenons-nous que le noir représente l'une des caractéristiques privilégiées du cinéma de Carpenter. De ce fait, Laurie se dirige vers l'escalier et le *Thème de l'Exploration* intervient, accompagnant la jeune fille qui monte non seulement lentement mais toujours dans le noir. La lenteur avec laquelle la jeune fille grimpe les marches paraît tout autant surréaliste que le fait de la voir rester dans le noir.

Comme nous l'avons observé, tant que cette musique est jouée, Laurie ne risque rien. Cette musique, par sa conception et sa lenteur, ne permet pas à la Menace d'agir.

Le timbre de cloche sèche arrive, tel un décompte, au moment où Laurie se rapproche de la porte entre-ouverte de la chambre d'où s'échappe une faible luminosité. La structure de ce motif génère, à lui seul, un suspens massif qui s'accorde parfaitement à la démarche pesante de Laurie.

Le bruit de la poignée de la porte que Laurie ouvre précautionneusement, interrompt la musique et instaure le silence. C'est ce silence établi après la rythmique régulière du son de cloche sèche, accompagnant le changement d'expression de Laurie, qui place le suspens à son comble.

B. Le Climax

1. Description et avant-climax : la fin de Lynda

Michael amorce le pas vers sa proie, Lynda, et le piano de l'accélération finale se fait entendre (de 1h07mn26 à 1h08mn11s). Il s'agit de la note de [sol] grave jouée en staccato à un tempo presto (183 bpm). Cette note est jouée dans une forme d'aller-retour : Une fois à aller, deux fois au retour. Ce schéma est répété tout le long de l'action. La cloche sèche est ajoutée en complément, puis une note de synthétiseur.

Le motif de cette séquence musicale est, avant tout, constitué de la note de piano [Fa#] qui est jouée 1 fois, puis 2, entre des espaces sonores vides, et reprend en boucle. La dureté des notes à l'attaque brève et au maintien absent, confère un caractère impulsif à la séquence, telle une pulsion cardiaque rapide. Par ailleurs, le motif n'est accompagné d'aucun arrangement, en particulier d'aucune nappe ou autre sonorité lente. Ainsi, on alterne entre la sonorité de piano sèche, sans résonance, et le vide sonore, entre son et absence de son à un rythme soutenu, ce qui accroît le contraste et le sentiment d'adversité.

La séquence musicale s'arrête au moment où Michael attrape le cordon du téléphone afin d'étrangler Lynda. La musique laisse place aux cris de la victime, sonorités plus éloquentes

de l'action en cours. Comme nous l'avons déjà vu, Carpenter n'accompagne pas le meurtre musicalement. Il laisse place au son diégétique.

Le montage alterné nous montre une nouvelle opposition de point de vue, le meurtre de Lynda face à l'incrédulité de Laurie, et l'humour de Carpenter, qui se vérifie par le dialogue quand cette dernière dit à son amie en train de mourir : « Je te tue si c'est une blague ».

2. Michael poursuit Laurie : pulsation rythmique et suspens

Carpenter choisit de montrer la chute de Laurie dans les escaliers, en ocularisation interne¹⁴¹, puis de reprendre en ocularisation zéro alterné sur le prédateur et sur sa proie (de 1h16mn44 à 1h19mn27s).

L'entrée du plan nous montrant Michael qui se déplace est synchronisée avec la musique du climax.

Lors de la poursuite, un montage alterné entre Michael et Laurie permet d'allonger le temps tout en maintenant une forme de pulsation grâce à la musique. Pour exemple, trois plans successifs nous présentent Michael qui descend à vive allure l'escalier, entrecoupés par les plans sur Laurie. Chaque entrée de plan sur Michael nous le montre à l'endroit où il se trouvait en sortie de plan précédent, indépendamment de la durée des coupes sur Laurie. Par conséquent, nous restons plus longtemps sur la descente de Michael dans l'escalier, que le temps réel, ontologique¹⁴², compte tenu de sa vitesse. Si l'on avait filmé Michael en continu, sans coupe, il aurait fini de descendre plus tôt qu'à travers cette alternance de plans qui rappelle d'ailleurs le « Montage Interdit » d'André Bazin¹⁴³ puisque chaque coupe n'amène pas d'information nouvelle.

La cloche aigüe et sèche survient sur le même tempo et se répète en boucle quand Laurie ferme la porte de la cuisine. Elle représente une forme de tuilage qui reprend les mêmes caractéristiques que les notes de piano, alimentant la pulsation rythmique. Après huit mesures, la nappe vibrante au synthétiseur se fait entendre.

¹⁴¹ Selon la définition de François Jost, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pages 32, 80 et 130 – Op. cit. page 29.

¹⁴² Op. Cit. page 79.

¹⁴³ *Ibid.*

Dans la cuisine, les personnages sont liés un instant par le (faux) raccord regard de Laurie sur Michael, mais ils ne sont jamais dans le même cadre. Cela permet à Carpenter de jouer plus facilement au montage sur le temps et la distance entre les personnages. Le réalisateur peut mettre en place un découpage/montage rapide, avec beaucoup d'aller-retour entre l'espace et Laurie et celui de Michael sans qu'il n'y ait d'actions nouvelles. Le lien se fait à travers le rythme musical soutenu.

Quand Laurie se trouve à l'extérieur, le montage ralentit car nous restons uniquement sur elle. Le niveau sonore de la pulsation musicale baisse un instant afin de laisser place aux hurlements de la jeune fille. Le volume remonte quand Michael se profile dans le jardin et s'achemine vers Laurie.

Quand elle tente de rentrer chez Tommy, le découpage s'accélère à nouveau dès lors qu'il introduit des raccords regards de Laurie sur la Menace qui se rapproche. Une fois rentrée, nous changeons de séquence et la musique s'arrête, ce qui donne l'impression d'une respiration.

3. Confrontation finale : sommet de la mécanisation

Laurie s'enferme dans le noir quasi complet du placard (de 1h22mn23s à 1h26mn47s). Le son répétitif de cloche sèche tombe sur le plan de Michael qui avance. Ensuite, la nappe synthétique en vibrato se fait entendre.

Laurie sanglote pendant que Michael essaye d'ouvrir le placard et défonce la porte. Laurie défait un cintre et l'épingle dans l'œil du tueur. La musique séquentielle ne permet toujours pas de souligner les actions, étant donné qu'elle n'évolue pas en fonction d'actes spécifiques. Par conséquent, lorsque Laurie se rassoit après avoir planté Michael avec le couteau, la musique s'arrête simplement, laissant place au silence et au halètement de la protagoniste.

Laurie sort de l'armoire, contourne Michael allongé au sol. Evidemment, elle n'allumera pas la lumière, mais surtout elle lâche le couteau à côté de lui et elle se positionne à l'entrée de la chambre, dos à Michael. Nous acceptons ce comportement invraisemblable en l'accordant à la définition du personnage de Laurie, en se disant certainement qu'elle

devrait faire plus attention. En réalité, cette attitude couplée au maintien de la situation dans le noir, sert à l'élaboration du drame et de la peur, tel que nous l'avons déjà vu.

Ainsi, quand Michael se relève comme un pantin, Laurie ne le voit pas et la musique du climax reprend de façon mécanique, appuyant le concept d'automate lorsque The Shape tourne la tête vers la jeune fille et nous changeons de séquence. Dans cette nouvelle et brève séquence, les enfants sortent dans la rue en criant, ce qui attire le Docteur Loomis qui entre dans la maison. Le fait de garder la musique et de changer de séquence accroît la tension puisque nous restons sur l'image en suspens d'une Laurie menacée par ce qui ressemble à une forme d'androïde.

Sur ce concept du meurtrier automate nous pouvons retenir l'éclaircissement de Luc Lagier : « The Shape représente donc un certain concept d'automate, sa quintessence en quelque sorte. The Shape est la figure qui s'oppose aux personnages du film dans la mesure où elle leur rappelle qu'ils ne peuvent lui échapper et leur remémore leurs conditions d'êtres fragiles et mortels. C'est la principale différence entre Laurie et The Shape. La première ne cesse de courir pour pouvoir échapper au meurtrier alors que le second marche toujours lentement, à un rythme continu, symbolisant la mort en marche pour reprendre la formule de Marc Vernet [...] Le rythme de la marche de la mort ne peut interférer. L'unique solution, la fuite, n'est qu'une échappatoire provisoire [...] Face à un homme/machine, la défense est extrêmement limitée voire impossible. On ne se protège pas d'un danger mécanique et d'un péril humain de la même façon [...] L'automate devient un personnage immuable devant lequel la seule défense possible reste la fuite provisoire. »¹⁴⁴

Jean-Baptiste Thoret remarque que tout le film répond à ce concept de machine : « Régularité des travellings, raideur physique de Michael Myers, raideur psychologique des autres personnages, symétrie du récit, géométrie des lieux, musique métonymique, tous les éléments d'*Halloween* sont soumis à une mécanisation extrême. »¹⁴⁵

Nous voyons d'ailleurs que la mécanisation de la musique, telle que nous l'avons déjà observée par son caractère minimaliste et répétitif, déteint sur le rapport image/son. C'est particulièrement visible sur le gros plan de Laurie qui se relève et entre dans le champ par le

¹⁴⁴ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 129.

¹⁴⁵ *Ibid.* page 204.

bas. Elle amène mécaniquement l'introduction sonore de la cloche sèche qui survient et qui appelle Michael, en arrière plan, à se lever à son tour. Ce qui conduit à l'apparition du son au synthétiseur en vibrato qui lance machinalement le pas de Michael s'approchant lentement de Laurie.

A aucun moment Laurie ne se retourne alors qu'elle avait laissé tomber le couteau à côté du corps de Michael. A titre comparatif, souvenons-nous du nombre de fois qu'elle s'est retournée pour vérifier que Michael n'était pas derrière le buisson, alors que précisément il n'y avait plus de danger.

Nous changeons d'espace. Quand Michael arrive à son niveau, Laurie sort quasiment du champ et se retrouve dans le couloir, noir bien sûr. Notons que le montage est rapide. Elle n'est même pas encore sortie du champ que le cinéaste la récupère directement dans le couloir, éliminant de la suite ontologique¹⁴⁶, un ou deux pas qu'elle aurait effectué entre-temps.

Michael surgit, l'étrangle. Le corps à corps représente le moment ultime de la confrontation. Ils ne peuvent être plus proches. C'est le point culminant du film. Comme nous l'avons déjà remarqué, la musique séquentielle de Carpenter ne permet pas de souligner le surgissement de Michael. Le raccord dans l'axe sur Laurie et Michael face-à-face, en plan rapproché poitrine, est la transition suivie du plan climax du film, entrecoupé d'un insert du Docteur Loomis qui monte l'escalier.

Il est important d'observer que, contrairement aux fois précédentes, ce n'est pas le coup, ici le coup de feu de Loomis sur Michael, qui stoppe la musique. La musique s'arrête au moment où, à l'image, nous avons Loomis qui vise Michael, avant le coup de feu et après que Laurie ait retiré le masque de The Shape.

Par conséquent, cette fin de séquence musicale, à ce moment spécifique, nous montre que pour vaincre Michael, il faut lui retirer son masque, car c'est caché qu'il commet ses meurtres, tel que le considère Jean-Baptiste Thoret : « Priver Michael de son masque suffira à le rendre inopérant [...] Michael a besoin de son masque comme fétiche et en tant qu'objet nécessaire à son comportement voyeuriste (être caché). Le démasquage équivaut

¹⁴⁶ Op. Cit. page 79.

donc à l'amputation du fétiche : celui-ci, écrit Christian Metz « va devenir la condition d'expression de la puissance et de l'accès à la jouissance parfois indispensable (fétichisme vrai) »¹⁴⁷ ».¹⁴⁸

Enfin, le *Signal Grave* sur le corps de Michael étalé dans le jardin, filmé en plongée, donne un côté ironique à la scène. Pour une fois, cette sonorité ne représente pas la concrétisation du meurtre par Michael, joué à la suite du *Signal Aigu* symbolisant l'amorce du passage à l'acte. Cette fois le *Signal Grave* représente l'inverse, le (faux) meurtre de *The Shape*, ce qui annonce ainsi, indéniablement, la fin du film.

¹⁴⁷ Metz Christian, *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma* – Paris, éditions Union Générale d'Editions, Collection 10/18, 1977, page 97.

¹⁴⁸ Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998, page 227.

John Carpenter déclarait que la musique a sauvé *Halloween*. En définitive, nous pouvons affirmer que ce n'est pas tant la musique en elle-même qui fut bénéfique au film que les interactions que Carpenter a réussi à élaborer entre sa mise en scène et des séquences musicales qu'il a composés.

Pour exemples, les suites et remakes d'*Halloween* partagent cette caractéristique commune qui consiste à nous montrer à quel point ce premier opus leur est supérieur. Pourtant ils intègrent systématiquement la même musique : *The Shape Song* plus ou moins modernisé. Contrairement à ce que pouvaient s'imaginer les différents réalisateurs en employant cette musique comme pastiche, elle ne les a pas davantage sauvés.

Nous avons observé une musique minimaliste qui, par sa pureté et le sens précis de ses motifs exempts de toute forme mélodique se déployant dans un pathos que réalisateur ne contrôlerait pas lui-même, devient, quand elle s'accorde à l'image, un vecteur d'efficacité dramatique extraordinaire.

L'examen précis des séquences musicales nous a conduit à mettre l'accent sur des notions telles que l'enfermement, le fatalisme, le rapport au temps qui passe ou encore les ténèbres, et sur une mise en forme précise de la peur et du suspense.

La prise en compte des interactions avec la musique nous a permis de compléter des analyses qui, en ne considérant que l'aspect visuel, restaient hasardeuses et aléatoires. Elle nous a aussi conduit à en rectifier d'autres qui, par leurs inexactitudes, nous amenaient à des conclusions très éloignées des réelles intentions du cinéaste.

Cela soulève la question plus universelle du rapprochement entre le réalisateur et le compositeur. Par cet exemple, nous avons vu que la maîtrise de la mise en scène et de la composition musicale par un même et unique « cerveau » aura permis une fulgurance cinématographique. Peut-on généraliser ?

D'ailleurs, sans pour autant associer la même personne aux mêmes fonctions, une intégration totale entre la musique et la mise-en-scène, comme nous l'avons observée, est-elle prometteuse d'une meilleure efficacité dramatique qu'une composition divergente des intentions du réalisateur ?

Un travail de recherche plus abondant pourra, peut-être, nous apporter quelques réponses.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages principaux

- Boulenger Gilles, *John Carpenter : the Prince of Darkness* – Los-Angeles, éditions Silman-James Press, 2003.
- Costeix Eric, *Cinéma et pensée visuelle : regard sur le cinéma de John Carpenter* – Paris, Budapest, Kinshasa éditions L'Harmattan, 2005.
- Lagier Luc, Thoret Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* – Paris, éditions Dreamland, 1998.
- Waller Gregory A., *American horrors : essays on the modern American horror film* – [contributeurs Charles Derry, Vera Dika, Robin Wood... et al.] – Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987.

Références secondaires

Ouvrages sur la musique de film

- Adorno Théodor W. et Eisler Hanns, *Musique de cinéma : essai* – Traduction : Jean-Pierre Hammer, Paris, éditions L'Arche, collection : Travaux, 1972.
- Chion Michel, *La Musique au cinéma* – Paris, éditions Fayard, 1995.
- Chion Michel, *Le Son au cinéma* – Paris, éditions de l'Etoile, 1985.
- Colpi Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film* – Lyon, éditions Serdoc, 1963.
- Garnett Tay, *Un siècle de cinéma : portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire – Rhenens : 5 continents*, Paris, éditions Hatier, collection Bibliothèque de cinéma : Ma vie de..., 1981.

- Hacquard Georges, *La Musique et le cinéma* – Paris, Presses universitaires de France, 1959.
- Hagen Earle, *Scoring for films* – Etats-Unis d'Amérique, éditions Alfred Publishing, 1971.
- Litwin Mario, *Le Film et sa musique : création montage* – Editions Romilat, Paris, 1992.
- Mouëllic Gilles, *La Musique de Film* – Edition Cahiers du Cinéma, Les Petits Cahiers, 2003.

Autres ouvrages

- Aumont Jacques, Marie Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* / Paris, éditions Nathan, 2001.
- Bazin André, *Qu'est ce que le cinéma ?* – Paris, édition du Cerf, collection "Septième Art", 1958-1962.
- Brelet Gisèle, *Le Temps musical* – Editions P.U.F., 1952.
- Deleuze Gilles, *L'Image-temps* – Paris, Les Editions de Minuit, collection « Critique », 1985.
- Dupré Marcel, *Cours d'harmonie analytique* – Editions Leduc, 1936.
- Jost François, dans *L'Œil-Caméra* – Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.
- Leyda Jey, *S.M. Eisenstein, le film : sa forme / son sens*, Paris, éditions Christian Bourgeois, 1976 – Traduction française de *Film Form* par Harcourt Brace Jovanovitch Inc., 1949, et *Film Sense*, par Harcourt Brace Jovanovitch Inc., 1942-1947.
- Metz Christian, *Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma* – Paris, éditions Union Générale d'Editions, Coll 10/18, 1977.
- Mitry Jean, *Eisenstein par Jean Mitry*, Paris, Editions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1978.
- Mitry Jean, *Le cinéma expérimental* – Paris, Edition Seghers, 1974.
- Reber Henri, *Traité d'harmonie* – Editions Combre, 1949.
- Vernet, Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Edition Les Cahiers du cinéma, Collection « Essais », 1988.

Articles et autres sources

- Krohn Bill, article *Le Cinéma et ses masques*, dans *Cahiers du Cinéma*, n° 339, traduction de Philippe Mikriammos, septembre 1982.
- Carpenter John, dans *Entretien avec Hélène Frappat et Olivier Joyard*, dans *Cahiers du Cinéma*, n° 562, novembre 2001.
- Carpenter John, dans *Entretien avec Bill Krohn*, dans *Cahiers du Cinéma*, n° 488, février 1995.
- Casadesus Gréco, Séance *Les Musiques de film* de Caméra-Subjective du premier Avril 2003 à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Dadoun Roger, *Le fétichisme dans le film d'horreur*, dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 2, « Objets du fétichisme », Gallimard, automne 1970.
- <http://www.theofficialjohncarpenter.com/pages/themovies/hw/hwstrk.html>, site internet de John Carpenter.
- Jost François, *Narration(s) : en deçà et au delà*, dans la revue *Communications*, n°38, Paris, « Enonciation et cinéma », éditions du Seuil, 1983.
- Le Goff Julien, Mémoire de fin d'étude : *John Carpenter, une mise en scène du menaçant*, Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), sur http://www.memoireonline.com/12/05/57/m_john-carpenter.html et sur <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2136/john-carpenterune-mise-en-scene-du-menacant> - D.E.S.R.A. 2005.
- Poudovkine, Eisenstein et Alexandrov, *Manifeste « contrepoint orchestral »* rédigé à l'avènement du parlant, 1927.
- Schaeffer Pierre, *L'élément non visuel au cinéma*, dans la *Revue du cinéma* n°3, 1946.
- Stravinsky Igor dans l'article *La musique de film ? Du papier peint !*, dans *l'Ecran français* de novembre 1947.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Sommaire	4
I. The Shape Song	10
A. Description du thème	10
1. Une signature rythmique étrange.....	10
2. Une musique de l'enfermement.....	11
3. Une musique fataliste.....	12
4. Des arrangements par tuilage.....	14
B. The Shape, la nuit	15
1. Le Générique	15
a) Une musique catalyseur du climat général	15
b) Sur l'alliance entre la citrouille et la musique	17
2. Séquence de l'évasion, synchronisation et choc	18
a) Une musique directement associée à la Menace.....	18
b) L'expression sonore de la Menace par le montage son	20
3. Loomis retrouve sa voiture sous un liant musical	22
4. La fin, l'enfermement dans la boucle	24
C. The Shape, le jour	26
1. The Shape suit Tommy, le son identifie Michael	26
2. The Shape croise Laurie et ses amies, en voiture.....	28
a) Une symbolisation excessive et hasardeuse.....	28
b) Une pause artificielle préparant l'apparition de The Shape.....	30
c) L'allongement du temps et la Musique.....	32
d) Un heureux problème technique de la bande son	33
3. Transition du jour à la nuit, de la quiétude à la menace	34
II. Le Tic Tac	38
A. Description du thème	38
B. Le Tic Tac définit l'univers de Laurie	39
1. L'exposition de Laurie : quiétude et de l'enfermement.....	39
2. Le papotage des filles : inutilité et futilité	42
3. Quand Laurie attend Annie : images du temps qui passe.....	43

C.	Michael dans l'univers de Laurie	45
1.	Sur Laurie en classe, une structure en trois actes.....	45
	a) Premier enfermement.....	45
	b) Echappatoire trompeuse et nouvelle claustration	46
	c) L'isolement comme destin.....	47
	d) Le doute.....	48
2.	Lorsque Laurie se dirige vers la maison des Wallace.....	49
	a) L'artifice du suspens édifié par le montage, sur un vide narratif.....	49
	b) Pourquoi le choix de cette musique ?.....	52
3.	Une pause dans le combat entre Laurie et Michael.....	54
III.	Thème du Danger	56
A.	Description du thème	56
B.	Michael traque sa proie	58
1.	Judith	58
	a) Le silence et l'absence d'identification.....	58
	b) Semblant d'humanisation et connotation sexuelle	60
	c) Le cluster escorte la séquence et l'angoisse.....	62
	d) Pourquoi Michael regarde son couteau ?.....	63
	e) Contrepoint du tableau final : une chute ascensionnelle	65
2.	Annie.....	68
	a) Le Signal Grave comme indice de mort.....	68
	b) Le retour du Signal Aigu comme guide.....	69
	c) Chute du pot à fleur et rupture de registre contestable ?	70
	d) Mécanique du suspens en trois temps.....	72
	e) Le silence couplé au vide narratif, messenger de la mort	75
3.	Lynda et Bob.....	76
	a) Musique annonciatrice et « icône-mouvement ».....	76
	b) Mort de Bob et silence.....	78
	c) Mort de Lynda et décalage entre éléments sonores.....	79
4.	Laurie.....	81
	a) Découvre ses amis morts, manifestations de l'automate.....	81
	b) Affrontement dans le salon : la musique soutient l'invraisemblance.....	83
C.	Michael apparaît et disparaît.....	84
1.	A la maison des Myers.....	84
	a) Une angoisse latente et un brusque sursaut : la double-peur.....	84
	b) Un fondu enchainant de la quiétude à la peur.....	86
2.	Derrière le Buisson.....	87
	a) La musique suspend le temps à l'apparition de Michael.....	87

b) Disparition du corps et maintien de l'esprit de Michael	87
c) Le sursaut par le silence	89
3. Dans les cordes à linge	89
4. La présence de Michael dans ses œuvres	92
a) Tandis que le Docteur Loomis se trouve dans la cabine	93
b) Sur le Docteur Loomis au cimetière	94
c) Quand Annie entre dans la maison des Wallace	94
IV. Deux autres thèmes mineurs	95
A. Thème de l'Exploration	95
1. Description du thème	95
2. Prospection à la maison Myers : coïncidences images/musique	96
3. Annie vers la buanderie : une musique ciblée	97
4. Exploration de Laurie chez les Wallace	98
B. Le Climax	99
1. Description et avant-climax : la fin de Lynda	99
2. Michael poursuit Laurie : pulsation rythmique et suspens	100
3. Confrontation finale : sommet de la mécanisation	101
Bibliographie	106
Table des matières	109
Annexes	112

ANNEXES

Halloween de John Carpenter (1978)

Ce Mémoire est accompagné du film *Halloween* de John Carpenter (1978) qu'il est indispensable de visionner attentivement avant d'entamer la lecture de ce texte.

Un travail de création : *Mamie*

Je vous propose *Mamie*, un court-métrage que j'ai réalisé et dont j'ai écrit la musique, cumulant ainsi, comme John Carpenter, les fonctions de metteur en scène et de compositeur. J'ai essayé d'adopter une façon de procéder voisine de celle de Carpenter, à travers l'idée de musique séquentielle.

Entre autres allusions musicales, j'ai tenté un clin d'œil à la musique Bernard Hermann dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960), qui rappelle la déclaration de John Carpenter certifiant qu'il s'est inspiré de ce film et, en particulier, de sa musique¹⁴⁹. Pour autant, il convient de reconnaître que les musiques de *Halloween* et celles de *Psychose* divergent radicalement. La recherche de sobriété instrumentale de Bernard Hermann se trouve systématiquement trahie par la flamboyance de sa partition qui est sans commune mesure avec la quête de minimalisme absolu chez John Carpenter.

Dans *Mamie*, j'ai tenté de me rapprocher, par endroits, de la construction du thème principal de *Psychose* : une rythmique régulière à base de cordes sur laquelle se greffe une mélodie constituée de légatos de violons évoluant par vagues de crescendos/decrescendos sous une forme atonale.

Contrairement à John Carpenter, j'ai procédé au montage du film après avoir composé mes séquences musicales. Quelques ajustements de la musique sur les images ont été effectués par la suite, mais les mélodies furent écrites à partir du scénario. Pour exemple, la dernière séquence de *Mamie* fut tournée avec la musique jouée lors des prises de vues.

¹⁴⁹ <http://www.theofficialjohncarpenter.com/pages/themovies/hw/hwstrk.html>, site internet de John Carpenter.