



HAL
open science

La ville inquiète : questionnements autour de la représentation des espaces urbains états-uniens dans les films de John Carpenter

Morgane Clarissou

► **To cite this version:**

Morgane Clarissou. La ville inquiète : questionnements autour de la représentation des espaces urbains états-uniens dans les films de John Carpenter. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02886350

HAL Id: dumas-02886350

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02886350>

Submitted on 1 Jul 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3.
Mention : Études cinématographiques et audiovisuelles.
Spécialité : Recherche.

Mémoire final de master 2

Morgane CLARISSOU

LA VILLE INQUIÈTE :
QUESTIONNEMENTS AUTOUR DE LA REPRÉSENTATION DES
ESPACES URBAINS ÉTATS-UNIENS DANS LES FILMS DE JOHN
CARPENTER.

sous la direction de M. Antoine GAUDIN
soutenu à la session de juin 2018



INTRODUCTION :

John Carpenter est un réalisateur américain de films de science-fiction, de fantastique et d'horreur. Sa filmographie débute en 1974 avec son film d'étudiant *Dark Star*, un huis-clos dans un vaisseau spatial. Mais à défaut de discuter de la vie dans l'espace cosmique, nous nous intéresserons à l'espace de la vie quotidienne.

En effet, si John Carpenter s'est intéressé au cours de sa carrière cinématographique à des environnements narratifs futuristes à l'instar de *New-York 1997 (Escape from New-York, 1981)*, *Los Angeles 2013 (Escape from L.A., 1996)*, ou encore *Ghost of Mars (2001)*, la plupart de ses autres films se déroulent dans des espaces diégétiques plus réalistes malgré un scénario de science-fiction ou de fantastique.

Les histoires de fantômes, de tueurs en séries, de vampires, ou encore d'extraterrestres trouvent une puissance inquiétante supplémentaire dans des lieux familiers du spectateur et grâce à leur mise en scène par Carpenter : « une réalité aux allures de cauchemar »¹.

C'est cette récurrence d'une mise-en-scène dans un cadre réaliste qui m'a interpellée dans un premier temps ; l'idée qu'une menace irrationnelle fasse irruption dans la banalité du quotidien pour modifier une situation, des comportements et un environnement. La définition d'un corpus adapté s'est alors faite de manière naturelle tandis que la réflexion autour de ces films a été rapidement alimentée par la volonté de mettre en lumière un aspect peu discuté² du travail cinématographique de John Carpenter : l'utilisation de la spatialité.

Cette utilisation de la spatialité commence par la récurrence d'une unité de lieu pour l'arc narratif principal. Par exemple, Michael Myers s'est enfui de l'hôpital psychiatrique au début de *Halloween : la Nuit des masques* mais lorsqu'il sévit à Haddonfield, et il ne quitte pas la banlieue jusqu'à la fin du film. De même pour Jack Burton (Kurt Russell) qui demeure à Chinatown jusqu'à

¹ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « L'espace inquiet », *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Dreamland éditions, Paris, 1998, p.184

² Dans le sens où il n'y a pas eu d'ouvrage synthèse sur la question de l'espace chez Carpenter. On trouve plutôt des références ponctuelles aux questions de la spatialité, incluses dans des chapitres ou ouvrages sur sa mise-en-scène et ses thématiques de manière générale.

la fin de *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin* (1986) ou, plus récemment, pour Kristen (Amber Heard) qui reste prisonnière de l'hôpital psychiatrique dans *The Ward* (2011). Si l'unité de lieu est utilisée pour les arcs narratifs principaux, l'unité de temps est également soulignée. Malgré des actions plus ou moins étirées dans le temps³, celles-ci ont vocation à ne pas durer après la fin du film. Ainsi, tel un cauchemar dont on se réveillerait à la fin, la mise-en-scène de l'espace va de paire avec le temps de l'inquiétude. Cette question nous permet d'apprécier également le lien entre espace et temps que Carpenter utilise pour souligner l'irrationalité de la spatialité urbaine.

Au cours de sa carrière, John Carpenter a notamment eu l'occasion de travailler sur la spatialité si particulière du huis-clos avec, par exemple, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976), *The Thing* (1982) ou encore *Prince des Ténèbres (Prince of Darkness)*, 1987). Malgré la définition très précise d'un huis-clos, représentatif d'un espace intérieur et clos souvent dépeint comme angoissant, ne pourrions-nous pas nous demander si John Carpenter fait de l'espace urbain un lieu si oppressant et si fermé qu'il pourrait être considéré comme un huis-clos extérieur ?

D'autre part, la question relative à la spatialité se pose également en terme de genre cinématographique. En effet, l'attachement de John Carpenter au cinéma fantastique permet de donner une coloration toute particulière à ses réalisations.

Le questionnement généré autour du fantastique a été théorisé par de nombreux ouvrages, que ce soit pour la littérature avec Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* par exemple, ou pour le cinéma. Pour l'essayiste, le fantastique est un moment d'hésitation, un espace d'incertitude. Face à un événement surnaturel, le personnage (et par son biais, le lecteur) doit choisir entre une explication rationnelle de la situation ou l'acceptation d'un phénomène qui transcende les normes établies, ancrant ainsi l'inexplicable dans le réel. Dès lors que le choix entre ces deux options est arrêté, le fantastique cesse d'exister⁴.

³ *Halloween : la Nuit des Masques* ne durerait qu'un peu plus d'une journée tandis que *Christine* s'étale sur plusieurs jours.

⁴ « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » Tzvetan Todorov, « 2. Définition du fantastique », *Introduction à la littérature fantastique*, Points, Points Essais, Paris, 2015, p.29.

Or, dans *Les Genres au Cinéma*, Raphaëlle Moine souligne que « la plupart des films qui maintiennent assez longtemps le doute choisissent finalement l'explication surnaturelle et basculent ainsi dans le merveilleux »⁵, rompant ainsi avec les conditions des écrits de Todorov.

D'un autre point de vue, cette question du fantastique peut-être alimentée grâce à la question de l'irrationnel⁶. Également au cœur de la réflexion spatiale que propose ce travail par la mise en scène de John Carpenter, proposant une dynamique assez singulière entre ses personnages principaux et l'espace qui les entoure, le terme d'irrationalité viendrait compléter le terme peut-être un peu trop restrictif de « fantastique ». Son utilisation permet d'introduire la dichotomie entre rationnel et irrationnel au cours de nos analyses : à quel moment l'espace du quotidien, l'espace du « bien connu » se transforme en une menace dont les codes de fonctionnement ne sont pas maîtrisés ? Comment ce nouvel espace avec ses nouvelles règles se ressent-il dans la mise-en-scène cinématographique ?

Pour exemple, la nuit est un moment spatial propice au dévoilement des éléments irrationnels comme l'apparition du mystérieux brouillard meurtrier dans *The Fog* (1980), l'animation de la voiture maléfique Christine dans le film homonyme (1983), ou encore les sorties emblématiques des vampires dans *Vampires* (1998). Cette période de pénombre est l'occasion pour le cinéaste de jouer avec une perception différente de l'espace, en changeant les normes et les repères spatiaux, pour mieux susciter l'inquiétude du spectateur.

Dans ce cas, le concept « d'espace-vécu » mérite d'être discuté. Celui-ci est mis en avant par Juhani Pallasmaa dans son livre *The Architecture of Image : Existential Space in Cinema*. Pour le définir, il écrit :

⁵ Raphaëlle Moine, *Les Genres au cinéma*, Armand Colin, 2e édition, 2015, Paris, p.40.

⁶ Dont le concept est développé par Antoine Gaudin dans le chapitre « Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique ». Il y écrit : « Le fantastique se fonde surtout sur un dérèglement radical du réel, et ce dérèglement porte sur ce que la raison refuse traditionnellement d'admettre comme étant possible ; c'est pourquoi, pour qualifier ce dérèglement, il est préférable de parler d'irrationnel, plutôt que du seul surnaturel. »

Antoine Gaudin, « Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique » dans *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, dirigé par Marie-Soledad Rodriguez, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, p.21.

« L'espace-vécu ressemble aux structures des rêves et de l'inconscient, organisées indépendamment des limites physiques de l'espace et du temps. L'espace-vécu est toujours une combinaison d'un espace externe et d'un espace mental intérieur, d'une réalité et d'une projection mentale. »⁷

En discutant de ce concept, l'idée que l'espace-vécu possède des structures « organisées indépendamment des limites physiques de l'espace et du temps » nous permet d'articuler l'idée d'irrationnel propre aux rêves et à l'inconscient, et donc au traitement fantastique de la spatialité chez John Carpenter.

Quoi qu'il en soit, cette discussion autour du lieu narratif d'un film renvoie nécessairement à la question esthétique de l'espace cinématographique.

Cette question de l'espace cinématographique est complexe et ne définit pas seulement l'espace en tant que décor cinématographique.

Dans son ouvrage, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Antoine Gaudin parle de l'espace notamment comme d'un « problème d'ordre esthétique et dramaturgique, aux multiples implications »⁸. La convocation de l'expression « espace cinématographique » implique plusieurs formes théoriques et esthétiques pour discuter de ce vaste champ de réflexion. Ainsi, pour pouvoir exploiter les éléments de réflexion sur la spatialité au cours de ce travail, plusieurs approches théoriques seront convoquées. La question de l'espace peut être abordée grâce à une approche « scénographique » et narratologique qui permet de discuter directement de la mise-en-scène de l'espace ainsi que de la fonction narrative que porte l'espace dans le récit filmique; une approche plasticienne avec la question de l'espace représenté par la surface de l'image et de la variation des formes du cadre; ou encore une approche phénoménologique afin de discuter de la manière dont l'espace influe sur la perception du spectateur et sur son ressenti.

Afin d'articuler ces différentes formes théoriques de l'espace cinématographique qui permettent d'analyser la mise-en-scène de la spatialité urbaine chez John Carpenter, le concept de non-lieux doit être étudié.

⁷ Traduis de l'anglais : « Lived space resembles the structures of dream and the unconscious, organized independently of the boundaries of physical space and time. Lived space is always a combination of external space and inner mental space, actuality and mental projection. »

Juhani Pallasmaa, « Introduction », *The Architecture of Image : Existential Space in Cinema*, Rakennustieto, Paris, 2001, p. 18.

⁸ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, 2015, p.5.

L'expression de « non-lieux » est empruntée à Marc Augé et plus précisément à son livre *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*.

Dans son écrit, l'auteur met en avant la caractéristique d'un lieu urbain autoritaire avec l'idée que le non-lieu fixe ses propres règles dans sa pratique de l'espace. Il s'agit d'un espace très réglementé dans lequel l'identité singulière de l'individu est remise en cause. Augé écrit : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »⁹. Ce serait la réappropriation de son identité propre qui permettrait à l'individu de quitter le non-lieu : l'auteur prend l'exemple d'un aéroport dans lequel un individu ne serait qu'un élément indissociable d'une foule mais qui ne reprend son identité qu'à partir de la douane où on lui demande ses papiers.

D'un autre côté, il semble indiquer qu'au sein du non-lieu « la position du spectateur constitue l'essentiel du spectacle » ce qui permet malgré tout une focalisation sur l'individu et sa perception du non-lieu.

Si Michel de Certeau voyait en l'appellation de « non-lieux » une caractéristique négative comme lorsqu'il écrit que cette expression sous-entend « l'absence du lieu à lui-même que lui impose le non qui lui précède »¹⁰, ce n'est pas le cas de Marc Augé qui semble se positionner dans une réflexion factuelle. Néanmoins, ce qui nous intéresse avec le concept de non-lieux serait l'idée qu'il soit un espace urbain qui ne constitue pas un événement en soi mais qui influe cependant sur la représentation du quotidien, du familier selon John Carpenter.

Le non-lieu d'Augé semble être réservé aux espaces de la surmodernité (que l'auteur définit selon trois critères : la surabondance événementielle; la surabondance spatiale et l'individualisation des références) de nos centres-villes. Fuir la ville serait fuir les non-lieux.

Il apparaît toutefois important de faire la différence entre le lieu en tant qu'espace géographique et social ancré dans la réalité, discuté par Marc Augé, et la représentation subjective et fictive du lieu que fait John Carpenter dans ses films.

Au cours de ce travail, les « non-lieux » fixeraient leurs propres règles dans leur pratique afin de relever les caractéristiques propres à chaque espace urbain mis en scène dans les films du corpus. Néanmoins, les « non-lieux » de Marc Augé seraient ici événementialisés par la mise-en-scène de Carpenter aussi bien en terme narratif que par l'attribution de nouvelles caractéristiques¹¹.

⁹ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, Paris, 1992, p. 130.

¹⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, cité par Marc Augé, *ibid*, p. 108.

¹¹ En lien avec les questions de fantastique et d'irrationnel discutées ci-dessus.

Ces non-lieux discutés sont porteurs d'un ordre établi et invoquent un sentiment de sécurité dans une routine encadrée. Ce serait cette sensation de sécurité dans la quotidienneté, dans le familier qui permet à John Carpenter et sa mise-en-scène de l'espace de faire surgir une « inquiétante étrangeté ».

Ce concept, développé par Sigmund Freud dans plusieurs de ses écrits, définit une angoisse de ce qui est bien connu, de ce qui est familier. Il écrit :

« L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. »¹²

L'auteur dresse le parallèle intéressant entre le terme original de l'inquiétante étrangeté (« umheimlich », qui est traduit comme « ce qui donne des frissons » de l'arabe et de l'hébreu) et le terme « heimlich » que l'on pourrait traduire par le sentiment de « se sentir chez soi ». Dans cette expression d'« inquiétante étrangeté », on retrouve également l'idée d'incertitude, de désorientation qui correspondrait à la mise-en-scène de l'espace chez Carpenter. Au cours de son texte, Freud cite d'ailleurs Schelling :

« Serait unheimlich tout ce qui devrait rester un secret, dans l'ombre, et ce qui en est sorti. »¹³

L'inquiétante étrangeté serait donc également ce qui a été refoulé et qui remonte, comme le souligne Kendall R. Phillips dans son livre *Dark Directions : Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*. En discutant de l'espace de la frontière chez John Carpenter, l'auteur écrit que cette question est le moyen pour le réalisateur américain de « faire incarner ce qui a été réprimé et qui cherche désormais à revenir »¹⁴, en d'autres termes de créer de l'inquiétante étrangeté.

Si chez John Carpenter, la menace est la plupart du temps invisible et ses motivations sont assez tardivement expliquées d'un point de vue narratif, elle laisse planer un mystère autour des antagonistes présentés, une sorte de part d'ombre, de secrets, une sorte de brouillard.

¹² Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, Paris, 2001, p. 31.

¹³ *Ibid*, p. 49.

¹⁴ Kendall R. Phillips, *Dark Directions : Romero, Craven, Carpenter, and the modern horror Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville, 2012, p.124.

D'un point de vue formel, cette idée de la désorientation pourrait se traduire par la mise-en-scène d'un environnement familier qui devient progressivement un labyrinthe dans lequel les personnages se retrouvent prisonniers. Henri Agel dans *l'Espace Cinématographique* définit, par ailleurs, le labyrinthe comme « d'une figure-mère qui résumerait cet espace mutilé, déchiqueté, cet espace de l'ablation et de la frustration ».¹⁵

Cette idée nous amène à nous poser la question de la dilatation et de la contraction de l'espace. Il semble qu'au cours des films, la mise-en-scène tend progressivement à contracter l'espace des personnages et à dilater celui de la menace, toujours dans ce souci d'« organiser plastiquement la tension »¹⁶.

Le terme « heimlich » fait aussi référence à « ce qui est caché, dissimulé ». En faisant le rapprochement entre le non-lieu, espace du familier, l'inquiétante étrangeté nous permettra de discuter d'espace qui permet la dissimulation de la menace. De plus, par le caractère « vivant » accordé au non-lieu dans certains films, et plus particulièrement aux films qui traitent des *little towns*, l'espace urbain deviendrait presque complice pour son association à la menace. Aussi, l'inquiétante étrangeté dans les films de Carpenter présents dans le corpus serait davantage attribuée au non-lieu qu'à la menace, cette dernière étant moins familière dans sa représentation malgré un degré d'invisibilité angoissant.

Le terme « d'angoissant » permet également d'être relié à la question de l'inquiétante étrangeté, qui avec les divers éléments discutés pour le définir semble être le mot qui correspond le mieux au ressenti face à l'inquiétante étrangeté, « angustia » dérivé de « angustus » qui signifie ce qui est étroit, ce qui est serré. Le terme renvoie à l'idée d'embarras et de gêne. On parle d'un sentiment d'oppression, d'un état moral pénible.

C'est en associant les quatre éléments théoriques que sont la filmographie de John Carpenter, les questions du fantastique et des non-lieux, ainsi que le concept d'inquiétante étrangeté que nous pouvons discuter de la spatialité chez le réalisateur américain.

¹⁵ Henri Agel, *L'espace cinématographique*, J-P. Delarge, Paris, 1978, p.42.

¹⁶ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « L'espace inquiet », *op. cit.*, p.182.

Ces éléments permettraient de nous poser la question suivante : comment la mise-en-scène de l'espace cinématographique comme une « géographie de l'inquiétant » caractérise-t-elle la représentation des « non-lieux » dans les films de John Carpenter ?

Ainsi, la dimension inquiétante de la mise-en-scène de l'espace cinématographique serait un point de départ pour discuter plus largement de ce que ce traitement de l'espace révèle de la société américaine, de la collectivité et plus généralement de l'Homme.

Afin de discuter de cette thématique esthétique et de cette problématique posée, le corpus choisi est composé de six films dont les dates de réalisation s'échelonnent sur les vingt premières années de carrière de John Carpenter. Nous étudierons *Assaut* (*Assault on Precinct 13*, 1978), *Halloween : la Nuit des masques* (*Halloween*, 1978), *The Fog* (1980), *Christine* (1983), *Invasion Los Angeles* (*They Live*, 1988) et *Le Village des Damnés* (*Village of the Damned*, 1995).

Comme nous l'avons mentionné au cours de cette introduction, la dimension irrationnelle des films fantastiques est un point essentiel de ce travail. Néanmoins, *Assaut* est inclus dans le corpus alors qu'il n'est pas à proprement parlé un film fantastique. Pourtant, le deuxième film de John Carpenter présente quelques éléments qui interrogent sur une possible d'immersion surréaliste de la trame narrative.

Le film s'ouvre sur l'exécution de six membres d'un mystérieux gang par la police de Los Angeles¹⁷. Suite à cette séquence d'une violence froide, la mise-en-scène nous offre un long panoramique de gauche à droite pour nous présenter un quartier peu animé dans lequel se réunissent les chefs de la bande visée. Cette découverte spatiale s'accompagne d'une bande sonore qui diffuse la station radio locale relatant les faits. Si l'ensemble de ce contexte crée une atmosphère d'ores-et-déjà pesante dès les premières minutes de *Assaut*, c'est bel et bien la scène suivante qui nous intéresse pour discuter de la dimension fantastique du film. Après avoir présenté le quartier au spectateur, la caméra de Carpenter s'introduit à l'intérieur du dernier bâtiment filmé et filme une caisse remplie d'armes à feu que la radio indique alors comme ayant été dérobée. Un travelling, de nouveau vers la droite, va permettre de découvrir les quatre chefs de gang réunis en silence. Ceux-ci ne tardent pas à s'entailler les avant-bras pour réunir leurs sangs dans un récipient. Ce court instant est accompagné d'une musique aiguë qui confère à la scène un caractère tendu et souligne son importance dans la diégèse.

¹⁷ Annexes p. 1-2.

En effet, ce moment qui aurait pu être une simple réunion entre malfrats en quête de vengeance se transforme en un étrange rituel sanglant. La découpe faite par le montage, qui s'attarde longtemps sur le sang des gangsters, et la musique tendue soulève une dimension fantastique comme un sacrifice, une offrande en échange d'aptitudes surnaturelles. Le reste du film peut être lu en fonction de cette interprétation car à plusieurs reprises, les assiégés du commissariat sont surpris de la fulgurance de leurs adversaires, de leur organisation et surtout de leur nombre. Il est intéressant de noter que la plupart des assaillants envoyés ne sont que des silhouettes qui forment davantage une masse que des individus. On pourrait d'ailleurs presque les comparer à une horde de zombies qui n'ont qu'un seul et unique but : attaquer le commissariat et ses occupants quitte à y laisser leur vie. Cette interprétation d'une dimension irrationnelle et fantastique de *Assaut* justifie son inclusion au sein du corpus utilisé au cours de ce travail car le film permet de discuter, au même titre que les autres, de la mise-en-scène spécifique d'un espace urbain par John Carpenter.

Le corpus de films, exposé dans son entièreté ci-dessus, sera discuté dans une optique de comparaison proposée par le plan suivant.

Dans un premier temps, il s'agira de mettre en avant les caractéristiques communes de leur mise-en-scène de l'espace. Une première partie permettra ainsi de discuter de l'ensemble des films du corpus cité avant de les étudier en fonction de l'espace urbain qu'ils représentent : les *suburbs* (banlieues américaines) avec *Halloween : la Nuit des masques* et *Christine*; les *littles towns* (villages américains) avec *The Fog* et *le Village des Damnés*, et enfin les centre-villes avec *Invasion Los Angeles* et *Assaut*. A travers ces trois espaces urbains différents, il s'agira de mettre en avant les caractéristiques de mise-en-scène propres à chacun d'eux et l'effet d'inquiétante étrangeté qu'ils génèrent.

PREMIER CHAPITRE. L'ESPACE URBAIN CARPENTERIEN : ESPACE DE LA FRONTIÈRE, ESPACE DE LA TENSION PLASTIQUE.

Au cours de cette première partie de notre développement, il semblait important de réunir ce qui fait la spécificité de l'espace cinématographique carpenterien dans l'ensemble des films ayant pour espace narratif un environnement espace urbain. Cette volonté permet de souligner une certaine cohérence dans le corpus établi ainsi que de commencer le travail de comparaison entre les oeuvres cinématographiques choisies.

En effet, dans l'optique d'une réflexion comparative au sein des films cités, il paraissait essentiel de démontrer ce qui rassemble le corpus avant de mieux exposer ce qui différencie chaque lieu urbain proposé par la suite.

Pour étudier l'espace narratif carpenterien dans sa cohérence, le concept de la frontière apparaît comme essentiel. Carpenter revendiquant son héritage des westerns qu'il a vus enfant, la question de l'espace et plus précisément de la référence à la frontière paraît importante à signaler. Dans son livre, *Dark Directions : Romero, Craven, Carpenter and the modern horror film*, Kendall R. Phillips en fait mention et définit l'espace de la frontière selon le cinéma de Carpenter. Il écrit :

*« Dans les films de Carpenter, la frontière est un espace limité entre les structures normales de la société et les dangereux royaumes sauvages et barbares, et de ce point de vue, la frontière sert de lieu à Carpenter pour sa vision de l'horreur. D'un côté, la frontière expose l'ordre de toutes les structures sociales et la répression que constitue la civilisation, et au-delà de sa bordure expose l'incarnation de ce qui a été réprimé et ce qui cherche désormais à revenir ».*¹⁸

À travers la formulation de Phillips transparaît l'idée selon laquelle la frontière est l'espace de l'entre-deux et est plus précisément l'espace qui contient le sentiment d'angoisse, le sentiment d'inquiétante étrangeté. À cette idée, ajoutons que la symbolique de la frontière va de paire avec le changement permanent qu'a connu le pays à ses débuts lorsque les frontières étaient constamment

¹⁸ « In Carpenter's films, the frontier is a limital space in between the normal structures of society and the dangerous realms of the wild and uncivilized, and in this way, the frontier serves as the location for Carpenter's vision of horror. On one side of the frontier lie all those structures of social order and repression that constitute civilization, and just beyond its edge lies the embodiment of that which has been repressed and now seeks to return. »

repoussées dans une volonté expansionniste de son territoire. À ce propos, Alice Béja et Agnès Berbinau-Dezalay soulignent que les États-Unis, dont l'essence est d'être en constant rapport avec l'inconnu, est une nation définie par ce changement permanent¹⁹.

Nous verrons que chez Carpenter, cette idée de la frontière est utilisée dans sa mise-en-scène spatiale pour permettre aux personnages de faire face à une menace encore inconnue : un ennemi irrationnel.

C'est grâce à sa mise-en-scène de l'espace cinématographique que John Carpenter tend à « organiser plastiquement la tension »²⁰, suscitant ainsi des effets de suspense et d'angoisse chez le spectateur.

Grâce à cette idée de la frontière, notre réflexion pourra s'articuler entre analyse des techniques cinématographiques utilisées par Carpenter qu'il s'agisse du montage, du mixage ou encore des mouvements de caméra dans cette volonté d' « organiser plastiquement la tension »; leurs effets produits liés à la question de l'inquiétante étrangeté ainsi qu'une réflexion sur l'espace urbain à partir du concept de non-lieux développé par Marc Augé dans *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*.

Pour discuter de ces questions, nous relèverons ainsi trois formes associées à cette idée de la frontière : la dilatation et la contraction de l'espace filmique grâce aux mouvements de caméra et à l'espace sonore, « l'espace inquiet »²¹ entre immobilité et mobilité, et enfin, la question de la frontière entre espace intérieur et extérieur par l'utilisation de plans de cohabitation.

¹⁹ Traduit de l'anglais : « (...) America, a country whose essence was its constant contact with the unknown, a nation defined by the permanence of chance ».

Alice Béja et Agnès Berbinau-Dezalay, « The significance of the frontier : the permanence of change », dans Françoise Grellet (dir), *Crossing Boundaries : Histoire et Culture des pays du monde anglophone*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012, p.276.

²⁰ Expression empruntée aux auteurs de *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter* : Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret.

Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « L'espace inquiet », *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Dreamland éditions, Paris, 1998, p.182.

²¹ Expression empruntée à Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret dans *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Dreamland éditions, Paris, 1998.

1. DILATATION ET CONTRACTION DE L'ESPACE FILMIQUE : MOUVEMENTS DE CAMÉRA ET ESPACE SONORE.

L'une des caractéristiques de la mise-en-scène de l'espace cinématographique par John Carpenter consiste en sa dilatation et sa contraction par des mouvements de caméra ainsi que par l'espace sonore. Pour discuter de la dilatation et de la contraction de l'espace grâce aux mouvements de caméra, nous nous intéresserons plus précisément à la question des travellings.

Les travellings sont très largement utilisés par John Carpenter pour plusieurs raisons. L'une d'elles serait de dilater l'espace filmique en repoussant les bords du cadre, faisant ainsi apparaître assez de hors-champ pour dévoiler un ou plusieurs éléments narratifs dont le spectateur n'était pas averti. C'est notamment ce que souligne Sheldon Hall dans son article « Carpenter's Widescreen Style » :

*« Les travellings sont largement représentés, et servent un certain nombre de buts. L'un d'eux est la révélation progressive du hors-champ afin de révéler quelque chose dont nous n'étions pas informé ».*²²

Sa filmographie comporte de nombreux exemples de ce genre de mouvements de caméra comme dans *Halloween : la Nuit des Masques*, *The Fog* ou encore *Christine* et fonctionne selon les règles pré-établies du mécanisme du hors-champ.

*« Le mécanisme du hors-champ repose en premier lieu sur la loi psycho-perceptive de la permanence des objets : tout au long d'une séquence filmique, les déplacements successifs du cadre définissent un espace hors-champ déjà vu, qui demeure continuellement présent à la conscience du spectateur. »*²³

C'est avec une volonté expansionniste de l'espace filmique que le travelling de Carpenter cherche à toujours repousser les limites du cadre : il dilate l'espace, il révèle ainsi un élément important de l'intrigue, dévoilant un espace complémentaire à côté de celui montré auparavant.

²² « Tracking shots (...) are featured most extensively, and serve a number of distinct purposes. One of them is the gradual disclosure of off-screen space, to reveal something of which we were not previously aware. »

Sheldon Hall « Carpenter's Widescreen Style » dans *The Cinema of John Carpenter : the technique of horror*, édité par Ian Conrich et David Woods, Wallflower Press, Londres/New-York, p.73.

²³ Antoine Gaudin, « Le hors-champ » dans *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, 2015, p.14.

D'un autre côté, la contraction de l'espace intervient également dans cette volonté de révélation du danger mais il est intéressant de noter que ce procédé intervient très régulièrement au cours des scènes de voiture.

« *La prégnance de l'espace extérieur sur le spectateur diminue fortement lorsqu'une conversation s'instaure. Elle concentre l'attention, encore plus que le jeu des regards, sur les visages des passagers et contribue à la clôture de l'espace. L'intérieur prend alors le pas sur l'extérieur (...)* ». ²⁴

Chez Carpenter, et plus précisément dans les scènes de voiture, ce n'est pas l'intérieur qui prend le pas sur l'extérieur mais bien l'inverse. En effet, l'extérieur s'impose à l'intérieur du cadre. Le pare-brise arrière fonctionne alors comme le reflet d'un rétroviseur géant et permet ainsi de signaler au spectateur la présence de la voiture suiveuse. Nous en avons un exemple dans *Christine*²⁵ lorsque la voiture-tueuse s'apprête à se venger de ses détracteurs et les suit en signalant sa présence par la lumière vive produite par ses phares mais aussi dans *Halloween : la Nuit des Masques*²⁶ lorsque Michael Myers dans sa voiture facilement reconnaissable suit celle d'Annie et Laurie.

Mais, plus important que la distinction entre contraction de l'espace et dilatation, c'est la manière dont les deux s'interconnectent entre eux, dont ils évoluent ensemble pour créer des variations dans l'espace filmique.

Pour discuter dans un premier temps de l'effet d'une variation des espaces, nous nous baserons sur une citation tirée de *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*.

« *Apparitions, disparitions, les allées venues de Michael Myers procèdent aussi d'un remplissage d'espaces, illustrant ainsi la dialectique « fantastico-comique » du vide et du plein* ». ²⁷

Au-delà de cette « dialectique « fantastico-comique » », cette idée du Vide et du Plein, évoquée par Lagier et Thoret, pourrait rejoindre une conception de l'espace selon laquelle il « s'éprouve par la

²⁴ Odile Bächler, « Construction de l'espace intérieur » dans *L'espace filmique : sur la piste des diligences*, L'Harmattan, Paris, 2001, p.170.

²⁵ CARPENTER John, *Christine*, 1983, Columbia Pictures Industries, 1999.
Annexes B p.3

²⁶ CARPENTER John, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films.
Annexes A p.3

²⁷ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « Halloween : la Nuit des masques », *op.cit.* , p.235.

variation des formes pures et des volumes »²⁸. Pour illustrer cette idée, nous pourrions utiliser la première séquence d'*Halloween : la Nuit des masques*.

Au cours de cette séquence²⁹ en caméra subjective, le spectateur est embarqué dans une déambulation à travers une maison dans un quartier résidentiel. L'utilisation de la caméra subjective permet à la fois d'éprouver le mouvement incertain de la caméra, mais aussi les variations spatiales des volumes et des formes en fonction de cette déambulation. La continuité de ce plan-séquence en caméra subjective ne permet pas une simple succession de plans entre Vide et Plein comme l'aurait sous-entendu l'utilisation de plusieurs plans et du montage, mais bien d'une variation dans la continuité temporelle suggérée par le plan-séquence. Toute l'action de ce début de film est contenue dans un plan. Si espace et temps sont très souvent associés, il est intéressant ici de noter que la variation dans l'espace cinématographique s'effectue sur une durée unique, car aucune coupe de montage n'intervient avant la fin du meurtre de Judith Myer et le retour de Michael hors de la maison familiale.

Mais quelques minutes avant l'action fatale, qui n'est par ailleurs pas sans rappeler la célèbre scène de la douche de *Psychose* (Hitchcock ; 1960) dans une volonté de réinterprétation, un filtre vient réduire l'espace visible par le spectateur comme s'il s'agissait d'un avertissement : Michael enfle le fameux masque d'Halloween trouvé par terre. Ainsi, l'espace du cadre est réduit à deux petites ouvertures, symbolisant la propre vision de Michael à travers le masque. Ce rétrécissement de l'espace visible aurait plusieurs fonctions : concentrer l'attention du spectateur sur ces deux ouvertures, avertir du point culminant de la séquence en terme d'action, mais également d'affirmer l'idée d'un enfermement supplémentaire du cadre.

En effet, à l'inverse des mouvements de caméra mentionnés ci-dessus qui avaient tendance à repousser les bordures du cadre, celui-ci semble fondre sur son propre espace et les bordures sont ainsi ramenées, étirées au centre de l'image. Ce rétrécissement de l'espace visible dans le cadre tend à créer un sentiment de claustrophobie comme le souligne Luc Lagier :

« La peur provoquée par cet enfermement se fonde sur un mouvement inverse qui voit la durée s'allonger (...) et l'espace se rétrécir »³⁰

²⁸ Antoine Gaudin, «Espace représenté par le film et espace inscrit dans le corps du film », *op.cit.* , p.65.

²⁹ CARPENTER John, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films. Annexes p. 4-6.

³⁰ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « Le huis-clos », *op. cit.*, p.97.

Effectivement, au cours de cette séquence, les variations s'effectuent en fonction du mouvement imposé par la déambulation de la caméra. La continuité de l'instant permet aussi bien au spectateur de constater des éléments narratifs importants de la séquence et de comprendre rapidement ses enjeux (par exemple, lorsque le tueur prend un couteau dans la cuisine) mais également de subir des moments d'incertitude, de suspension dans l'action lorsque Michael monte les escaliers de la maison plongés dans le noir. Par cette pénombre, l'espace visible est contracté, fait de vide (*relatif*³¹).

Notons également qu'au moment de l'attaque de Judith, la caméra se déporte vers la droite pour cadrer le couteau qui mutilé la jeune femme avant de se reporter sur la victime. Ce léger mouvement de caméra souligne également l'état mental de Michael en plus d'informer le spectateur : l'enfant regarde l'arme du crime comme s'il était spectateur de ses propres actions, le distanciant ainsi la scène. Ce bref mouvement de caméra permet ainsi à la séquence d'introduire une description d'un personnage qu'on ne voit pas, dont on ne sait rien en plus de mettre en scène une spatialité angoissante. Dans une optique de comparaison avec la célèbre scène de la douche de Hitchcock, notons un contraste évident de rythme qui vient accentuer une différence de perception de l'espace. Dans *Psychose*, la succession « rapide de plans, qui « emballent » la conscience, font perdre les repères, plongent le spectateur dans un tourbillon confus »³² comme le souligne Vincent Amiel dans son livre *Esthétique du montage*. À l'inverse, Carpenter permet la continuité temporelle et spatiale grâce à l'utilisation d'un plan séquence qui garde intacte l'unité de la scène. Ainsi, le choc ne réside pas seulement dans la scène d'attaque³³ mais dans l'entièreté du cheminement spatial de Michael jusqu'à ce point culminant.

Par les variations de l'espace dans cet exemple, le plan-séquence mis-en-scène ici avec l'utilisation de la caméra subjective permet au spectateur d'éprouver l'espace variable et familier en terme d'environnement dans sa continuité comme il le ferait dans son propre quotidien. La force de cette séquence résiderait, en effet, dans la mise-en-scène d'un espace du familier (une maison familiale) que le spectateur va découvrir à travers le yeux d'un enfant-tueur. La dimension voyeuriste due à l'intrusion progressive de la caméra subjective dans un espace familier et néanmoins privé est renforcée par l'action horripilante montrée à l'écran.

³¹ Antoine Gaudin, «Espace représenté par le film et espace inscrit dans le corps du film », *op.cit.* , p.65.

³² Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2e édition, Paris, 2010, p. 96.

³³ Puisqu'au début de la séquence, le spectateur est averti d'une possible situation dramatique lorsque le tueur prend un couteau dans la cuisine.

Dans les autres films sélectionnés dans la filmographie de John Carpenter, une telle séquence n'a certes pas son égale mais on peut relever d'autres exemples de variation des formes et des volumes.

Quand à l'espace sonore, celui-ci est également utilisé afin de permettre des contractions ou des dilatations de l'espace visuel. Pour discuter de cette question, nous pouvons utiliser un bref moment de *Invasion Los Angeles* au cours duquel l'espace sonore influe sur le montage de la séquence.

Au début du film³⁴, alors que John Nada vient tout juste d'arriver à Los Angeles, il passe une nuit dehors et son attention semble attirée par le son provenant d'une télévision. Son regard hors-champ est suivi d'un plan large centré sur une fenêtre. À travers celle-ci, on distingue une silhouette assise de dos coupée par le rebord de ce re-cadrage, et beaucoup plus distinctement une télévision en marche. Si la composition du plan tend à pointer le regard du spectateur vers le poste de télévision grâce à un recadrage centré de l'encadrement de la fenêtre ainsi que la couleur bleue vive du programme diffusé à la télévision (qui dénote par rapport aux couleurs chaudes ou sombres du reste du plan), c'est néanmoins l'espace sonore créé dans le plan précédent qui permet au spectateur d'élargir son espace diégétique virtuel dès les premières secondes.

Néanmoins, notons que cette volonté de dilatation par le montage sonore contraste avec sa forme visuelle puisque le premier plan sur la télévision est davantage porteur d'une contraction de l'espace dans la composition du plan. En effet, par le triple recadrage de l'image télévisuelle (cadre filmique, cadre de la fenêtre et cadre de la télévision), l'espace oriente l'attention du spectateur vers le centre de l'image et, par conséquent, attire le regard vers la télévision à l'image de Nada qui la regarde. La création de ce contrepoint a pourtant un effet de dilatation à l'image de la bande sonore car, si le montage du film nous propose un raccord dans l'axe qui nous rapproche de l'écran de télévision, ce qui a permis son identification reste bien le son de l'appareil télévisuel.

Ce contrepoint tendrait à montrer que l'espace urbain est l'espace du commun, et l'espace du voyeurisme car alors que Nada se trouve à l'extérieur, il est capable de communier (dans une certaine mesure) avec l'écran de télévision qui se trouve dans l'espace privé de quelqu'un d'autre. Ainsi se pose la question complexe de la distinction entre espace du privé et espace du public mais également de la question de l'espace urbain comme permettant la réunion d'une communauté de personnes, dont le nombre varie en fonction de l'espace urbain discuté. Malgré cette fonction de l'espace urbain de concentrer une densité d'humains variable, l'urbanisation ne chercherait pas à

³⁴ CARPENTER John, *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1998, Les Cahiers du Cinéma / Studio Canal, 2003. Annexes p.7

favoriser les relations sociales sur une longue durée comme le souligne Marc Augé en discutant des caractéristiques du non-lieux, espace purement urbain :

« *L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation mais solitude et similitude.* »³⁵

L'espace diégétique carpenterien ne crée, en effet, pas d'identité singulière même pour ses héros car ceux-ci sont davantage qualifiés par leur fonction que par leur véritable personnalité : Laurie de *Halloween : la Nuit des masques* est la Final Girl³⁶ typique des slashers, John Nada de *Invasion Los Angeles* est un sans domicile fixe qui passe inaperçu dans la masse urbaine, ou encore Arnie de *Christine* est un jeune homme introverti, facilement influençable qui est maltraité par l'ensemble de sa communauté.

Si la question de la solitude transparaît dans tous les films de Carpenter, car les personnages mis-en-scène dans leur espace urbain sont tous des parias à différents niveaux, c'est en mettant en scène les centres-villes américains comme dans *Invasion Los Angeles* qu'elle est la plus présente. Dans ses autres films, il s'agirait davantage d'un isolement à degré varié. Pour reprendre la citation de Marc Augé, il est intéressant de souligner que la question de la similitude est parfaitement adaptée pour discuter des personnages et de leur espace de vie car si l'espace urbain est celui des normes sociales imposées, les personnages méprisés aspirent néanmoins à se fondre dans la masse de leur communauté. Pour exemple, Laurie qui est montrée dès le début du film comme une jeune femme introvertie sans passé amoureux ou sexuel contrairement à ses camarades, va finalement avouer vouloir s'intégrer à sa communauté en affirmant qu'un garçon lui plaît. Elle rentrerait ainsi dans le rang des jeunes filles de son âge, dépeintes comme sexuellement actives et extraverties de ce fait. John Nada de son côté, aspire à une vie sociale et économique stable en affirmant « croire en l'Amérique », et Arnie espère gagner en popularité grâce à une belle voiture et une jolie petite-amie.

³⁵ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, Paris, 1992, p.130.

³⁶ La Final Girl est un des éléments essentiels pour caractériser le genre du slasher. Typiquement, la Final Girl est définie dans sa construction comme étant « intelligente et pleine de ressources dans une situation délicate », « elle va seule affronter le visage de la mort », et va « absorber (...) les fonctions d'Arbogast (investigateur) et Sam (sauveur) ainsi que restructurer l'action narrative du début à la fin autour de sa progression en fonction de sa relation avec le tueur »

Carol J. Clover, « The Final Girl », *Men, Women and Chain Saws*, Princeton University Press, Princeton N.J., 2015, p. 35, 39 et 40.

D'autre part, la question du voyeurisme est un des grands thèmes récurrents dans les films de John Carpenter. Il s'y attarde notamment longuement dans *Halloween : la Nuit des masques* mais exploite cette idée en terme plastique notamment grâce à son utilisation du suspense spatial.

2. « L'ESPACE INQUIET » : LE SUSPENSE SPATIAL ENTRE IMMOBILITÉ ET MOBILITÉ, LA QUESTION DE L'INCERTITUDE SPATIALE.

« L'espace inquiet » est avant tout une question de montage. Par l'utilisation du raccord (regard notamment), le montage permet d'instaurer une tension narrative et spatiale. Néanmoins, ce suspense sous-jacent, initié par le montage, doit également cet effet au mouvement ou au non-mouvement à l'intérieur même du cadre. Ainsi, la puissance de la tension plastique n'est pas seulement portée par le montage qui crée notamment des changements d'espace grâce au raccord, mais également à l'action intrinsèque à l'espace du cadre.

Prenons un exemple typique de suspense spatial avec le film *Assaut* : au début du film alors que la menace déambule en voiture, une suite de plans nous montre le lieutenant de police Ethan Bishop (Austin Stoker) qui observe un paysage désert et immobile. Les plans se suivent de la manière suivante :

- plan 1 : Bishop sort de sa voiture et est filmé en plan rapproché taille. Il regarde hors-champ sur la droite du cadre.
- plan 2 : un plan large fixe d'un paysage immobile et désert. Une route constitue une ligne de fuite vers la gauche du cadre.
- plan 3 : retour au plan 1, Bishop ferme sa voiture et quitte le champ par la gauche du cadre.
- plan 4 : plan sur le commissariat qui, grâce à un panoramique haut-bas cadre Bishop en plan moyen, arrive par la droite du cadre.
- plan 5 : plan de trois-quart de Bishop en légèrement contre-plongée. Le lieutenant de police regarde hors-champ par la gauche du cadre.
- plan 6 : plan similaire au plan 2, mais la route qui constitue toujours une ligne de fuite part cette fois-ci vers la droite.
- plan 7 : plan rapproché épaule de Bishop. Son regard se porte hors-champs légèrement sur la droite du cadre.
- plan 8 : plan large fixe sur un parking abandonné.
- plan 9 : retour au plan 5. Bishop se tourne vers le commissariat et entre à l'intérieur. Un léger mouvement de caméra vient le recentrer au milieu du cadre.³⁷

Dans cette séquence, la menace n'est pas dans le cadre mais la durée très longue du plan proposé tend à supposer que le calme et l'absence d'action n'est que momentané. De plus, il est intéressant

³⁷ CARPENTER John, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976, Metropolitan Film Video, 2012. Annexes p.8

de rapprocher cette immobilité de la séquence précédente pour comprendre le suspense ressenti : quelques minutes auparavant, le film nous montrait une bande armée, en voiture, qui déambulait sur les routes. Ainsi, le regard inquiet de Bishop prend une toute autre signification au sein de l'univers diégétique du film. L'espace immobile devient source d'une potentielle menace motorisée, d'où la référence à chaque plan immobile à la voiture (routes ou parking). Il est, par ailleurs, intéressant de remarquer que les mouvements directionnels du regard de Bishop se confrontent à ceux de l'arrivée potentielle de la menace : lorsque Bishop regarde hors-champ vers la droite du cadre, le plan suivant présente une ligne de fuite symbolisée par la route qui s'échappe par la gauche du cadre. Ainsi, la mise en opposition de ces formes de l'image tend à donner d'ores-et-déjà un rôle antagoniste à l'espace diégétique dans une logique assez manichéenne : ce lieu de l'extérieur urbain immobile sera le lieu associé principalement à la future menace qui pèsera sur le commissariat.

D'autre part, l'espace urbain extérieur est représenté ici comme désert et inactif à l'instar de l'espace du cadre par sa durée et sa fixité. Pourtant, comme le souligne Georges Henry Laffont dans son article « Ville et cinéma : l'urbaphobie dans la science-fiction », « le mouvement perpétuel régit l'urbain et qui mieux qu'une image animée pour illustrer cela »³⁸. En décidant d'attribuer à l'espace urbain, certes désaffecté, un caractère d'immobilité, John Carpenter permet de re-caractériser cet espace du « mouvement perpétuel » pour servir son récit cinématographique et ainsi faire naître un sentiment d'angoisse chez le spectateur.

Si le montage permet de souligner l'immobilité d'un plan, la question de la mobilité qu'il accorde est également intéressante lorsqu'elle se pose également comme une forme esthétique du clivage comme évoqué avec *Assaut* et ses oppositions plastiques vectorielles.

À la fin d'*Halloween : la nuit des Masques*, alors que Laurie découvre le corps sans vie de son amie Annie (Nancy Loomis), Michael la traque dans la maison jusqu'à une pièce où arrive à se réfugier³⁹. Si les échelles de plans, qui se rapprochent progressivement d'une Laurie désespérée, cherchant à ouvrir la porte qui donne sur l'extérieur et un Michael qui cherche à l'atteindre, ont pour fonction d'insister sur l'urgence de la situation narrative, le montage a néanmoins une fonction clivante dans

³⁸ Georges Henry Laffont, « Ville et cinéma : L'urbaphobie dans la science-fiction », publié le 8 mars 2007 pour le site internet villeetcinema.com, p.4.
URL : <http://www.villeetcinema.com/581/>

³⁹ CARPENTER John, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films.
Annexes p.9-10

le traitement de l'espace qu'est la pièce où se trouve Laurie. En effet, au cours de cette séquence, nous distinguons deux espaces différents : l'entrée de la pièce, reconnaissable par un côté cuisine et la sortie de cette même pièce, identifiable par une baie vitrée quadrillée symboliquement emprisonnante. À aucun moment ces deux espaces, qui forment pourtant une même pièce dans l'univers diégétique et selon une cohérence spatiale, ne vont fusionner en un plan. Tout au long de cette séquence, cette pièce sera scindée en deux : l'espace de la sortie et du menacé et l'espace de l'entrée et du menaçant. Si le montage cherche ainsi à cliver les deux espaces, dans cette même logique manichéenne que soulignée avec *Assaut*, c'est le corps de Laurie qui va néanmoins permettre d'affirmer que ces deux espaces diégétiques sont bien une seule et même unité spatiale. En effet, au tout début de la séquence, le mouvement du corps de la jeune femme va servir de lien entre les deux espaces : Laurie va d'abord quitter l'espace de l'entrée par la gauche du cadre et pénétrer dans l'espace de la sortie par la droite du cadre, dans cette volonté de continuité et de raccord par le mouvement du personnage. C'est grâce à cette traversée unique d'un espace à l'autre que le spectateur va pouvoir attester que, malgré l'opposition esthétique et formelle, les deux espaces sont une même unité spatiale.

« The Shape et Laurie séparés par le montage, se situent dans deux dimensions différentes. C'est dans la possible transgression de cette frontière que réside la peur. »⁴⁰

Comme le souligne Luc Lagier, ce serait l'espace entre les deux plans montrés de Laurie et Michael et, par conséquent, la dimension de clivage que réside l'angoisse suscitée par l'urgence de la situation. Néanmoins, il apparaîtrait que ce soit également les fonctions différentes attribuées à cette pièce du quotidien qui suscitent cette peur : une porte d'entrée, une porte de sortie et entre les deux, un espace de l'effroi, un espace de fuite de la confrontation violente.

Si le montage porte cette volonté de clivage, il permet également de servir l'espace de la menace. En restant sur l'exemple d'*Halloween : la Nuit des masques*, notons que la silhouette facilement reconnaissable de Michael Myers apparaît régulièrement dans le cadre, ne laissant supposer aucun doute sur sa présence. Néanmoins, c'est sa disparition entre deux coupes qui lui confère un statut inquiétant. Le personnage ne semble pas régi par les contraintes spatiales de l'espace urbain et de l'espace cinématographique : il disparaît et apparaît à sa guise et est soutenu par les coupes du montage. En effet, dans une construction de montage faite d'aller-retour sur un plan rapproché

⁴⁰ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « La peur Carpenter », *op.cit.*, p.85.

épaule de Laurie qui regarde hors-champ par la fenêtre de sa chambre et un plan large sur un jardin extérieur où sèche du linge au soleil, Michael s'éclipse alors que, Laurie semble pourtant continuer de l'observer⁴¹. Le regard de Laurie ne suffit alors pas à garder Michael dans le cadre et sa disparition soudaine est appuyée par la coupe du montage. Par ailleurs, Luc Lagier en fait mention dans son livre, en écrivant :

« Dans *Halloween*, le montage est suspect parce que Michael Myers peut à tout moment se glisser dans le cut et disparaître entre deux collures ». ⁴²

L'espace du cut serait alors un espace virtuel utilisé néanmoins par la réalisation de Carpenter pour permettre de contourner les lois spatiales qui régissent normalement les corps, conférant ainsi à Michael une aura surnaturelle indéniable et inquiétante comme le souligne Bernice M. Murphy. Elle écrit :

« A bien des égards, les apparitions statiques et fugitives de Myers, lorsqu'il incarne une violence potentielle latente, sont ici plus effrayantes que les scènes dans lesquelles il est vu plus tard entrain de commettre ses actes violents. »⁴³

Le montage permettrait ici à Michael d'échapper à l'immobilité à laquelle il semble pourtant condamné depuis son retour dans le quartier résidentiel. À l'exception de rares cas, Myers apparaît comme une figure fixe de voyeur et seul le montage cinématographique semble pouvoir lui permettre d'accomplir un déplacement (aussi fantastique soit-il).

⁴¹ CARPENTER John, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films. Annexes A p.11

⁴² Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « Le montage de la peur et la peur du montage », *op.cit.*, p.232.

⁴³ « In many respects, Myer's static, fleeting appearances here, when he embodies the latent potential for violence, are more frightening than the scenes in which he is actually seen committing violent acts later on ».

Bernice M. Murphy, « Serial Murder, Family Values and the Suburban Horror Film », *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New-York, 2009, p.144

3. LES PLANS DE COHABITATION : LA FRONTIÈRE ENTRE INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR.

Les plans dits de « cohabitation » sont typiques de la réalisation de John Carpenter. Ce dernier les met en scène régulièrement au cours de sa filmographie depuis *Assaut* et en fait un usage très récurrent notamment dans *Halloween : la Nuit des Masques*.

Ces plans présentent le personnage menacé et la menace dans un même plan, séparés le plus souvent par une vitre transparente ou une fenêtre, architecture typique de la modernité rattachée souvent à une voiture dans le cas des films de Carpenter, et qui tend à inviter l'extérieur à l'intérieur.

En effet, la voiture est typiquement un espace de la modernité. Symbole même de la société de consommation, le véhicule motorisé est un espace clos qui permet le mouvement. Comme le souligne Wolfram Nitsch au début de son article « « Médiatopes mobiles : l'effet des moyens de transport sur l'expérience de l'espace urbain » :

« Si le flâneur du XIXe siècle parcourt la ville surtout en marchant, ses descendants modernes le font souvent en prenant un véhicule mécanique. »⁴⁴

La voiture permet ainsi d'acquérir une « mobilité augmentée »⁴⁵ que met très souvent en scène John Carpenter que ce soit dans *Assaut*, *Halloween : la Nuit des masques*, *The Fog* ou encore bien évidemment dans *Christine*.

Prenons un exemple de ce genre de plan dans *The Fog* : lorsque la caméra, à l'intérieur de l'habitacle d'une camionnette, filme Elizabeth (Jamie Lee Curtis) de profil en train d'essayer de démarrer le moteur, se dessine la silhouette menaçante d'un fantôme⁴⁶. Grâce à un jeu de lumière sur le fameux brouillard, l'apparition fantomatique se dévoile sur la vitre transparente de l'habitacle. Si le personnage ne voit pas la menace dans un premier temps, ces plans de cohabitation

⁴⁴ Wolfram Nitsch « Médiatopes mobiles : l'effet des moyens de transport sur l'expérience de l'espace urbain », *Scénarios d'espace : littérature, cinéma et parcours urbains*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2014, p.17.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ CARPENTER John, *The Fog*, 1980, TF1 Video, 1999. Annexes B p.11

tendent à faire naître l'inquiétude chez le spectateur qui lui a parfaitement vu l'apparition de la menace.

L'organisation esthétique de ce genre de plan est intéressante pour deux raisons : concevoir la distance qui sépare le personnage menacé et la menace mais également pour la quasi non-distinction entre espace extérieur et espace intérieur.

La distance est difficilement évaluable entre le personnage menacé et le menaçant. Ce serait la combinaison entre courte focale et une grande profondeur de champ, convoqués notamment par l'utilisation du format anamorphisé Panavision, qui aplatit l'image et brouille ainsi l'évaluation de la distance entre les deux sujets.

Cette composition de plan témoigne d'un espace de l'enfermement à l'intérieur d'un espace clos (celui de la camionnette en l'occurrence) mais, propose également une action narrative importante avec l'extérieur, ce qui permet une coexistence entre les deux espaces séparés sans que l'un ne soit prépondérant à l'autre. Avec cette idée d'une distance difficilement évaluable, l'urgence de la situation narrative se fait ressentir par la composition de l'espace filmique. L'habitacle de la voiture est alors perçu à la fois comme un espace clos qui assure un minimum de sécurité mais également comme la mince frontière entre le personnage menacé et sa menace.

Si la représentation des espaces intérieurs et extérieurs se veut fractionnante en tant que délimitation nette de ces deux espaces, la distinction entre l'espace intérieur et l'espace extérieur est ici minimisée car dans ce genre de plan, Carpenter sépare ces deux espaces seulement avec une vitre ou une fenêtre. Le côté transparent et fragile de cette fine séparation renforce le caractère urgent de la situation de tension à ce moment du film et permet de faire cohabiter deux espaces pourtant séparés matériellement. La frontière entre espace intérieur et espace extérieur est donc brouillée, presque effacée.

Avec l'idée d'une barrière transparente s'accompagne un sentiment d'incertitude de la part du spectateur : la vitre de la voiture est-elle ouverte ou fermée. Ce caractère translucide, qui brouille la différence nette entre intérieur et extérieur, ne permet pas dans avoir la certitude. Une des premières séquences d'*Halloween : la Nuit des masques* joue de cette incertitude.

Alors que le docteur Loomis et une infirmière se lancent à la poursuite de Michael qui s'est échappé de son hôpital psychiatrique, le véhicule qui les transporte doit s'arrêter pour qu'ils puissent ouvrir une grille qui autorisera la poursuite de leur recherche. Alors que le docteur Loomis quitte

l'intérieur de la voiture, l'infirmière au volant demeure dans l'habitacle et se fait attaquer deux fois par un Michael perché sur le toit du véhicule⁴⁷.

Il est intéressant de noter ici que la cohabitation de la menace et du menacé s'effectue par deux fois. La première attaque est la plus surprenante dans le sens où l'infirmière vue de profil, au volant de sa voiture, est entourée par la pénombre de la nuit qui forme en elle-même un espace du vide, ou plutôt « une spatialité sans choses », qui entrave la vue mais déploie les autres sens »⁴⁸. Quoi qu'il en soit, si un petit morceau de l'armature de la voiture est visible sur la droite du cadre, témoignant à lui seul de la barrière entre l'intérieur de l'habitacle et l'extérieur, le reste de la voiture est complètement effacé. Le bras de Michael s'insinue brutalement à l'intérieur de la voiture pour attaquer le visage de l'infirmière, surprise. Alors que le spectateur espérait sans doute qu'une vitre permettrait d'empêcher momentanément l'attaque, le bras de Michael vient attester de la facilité de passer d'un espace extérieur à intérieur.

Terrorisée, l'infirmière arrive à se glisser sur le fauteuil passager, échappant ainsi momentanément à son agresseur. Pour ce deuxième plan de cohabitation, l'espace extérieur est plus éclairé, permettant cette fois de voir la pluie qui tombe en dehors de l'habitacle. De dos par rapport à la porte derrière elle, l'infirmière semble s'attendre à ce que son assaillant emprunte de nouveau la fenêtre ouverte pour l'attaquer d'après son regard hors-champ qui dans l'imaginaire du spectateur constitue la continuité de l'espace diégétique de la voiture. Néanmoins, la main terrifiante de Michael apparaît derrière elle quelques secondes avant de disparaître, permettant cette fois-ci d'attester d'une vitre fermée grâce au reflet typique de la main de Michael. Alors que le bras quitte momentanément le cadre (aussi bien le cadre filmique que le cadre de la vitre de voiture), celui-ci ne tarde pas à revenir pour briser la vitre d'un coup violent. Alors que les normes matérielles que l'on connaît auraient pu dissuader voire empêcher la menace de s'insinuer à l'intérieur, Michael va braver les interdits spatiaux et briser symboliquement la vitre, démontrant sa toute-puissance et faisant comprendre qu'il ne se plie pas aux lois spatiales pré-établies entre l'intérieur et l'extérieur comme nous l'avons évoqué en discutant de ses apparitions et disparitions.

⁴⁷ John Carpenter, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films.
Annexes p.12

⁴⁸ Antoine Gaudin, « Pistes de réflexion sur la « nocturnité » cinématographique », *op.cit.*, p. 114.

Grâce à ce premier chapitre introductif, qui réunit l'ensemble des films présentés dans le corpus, nous avons vu comment John Carpenter utilise la mise-en-scène de la frontière pour générer un espace inquiétant en rapport avec le mythe fondateur d'un changement perpétuel, ancré dans la culture américaine.

L'espace urbain chez Carpenter, de manière générale, est mis en scène par l'espace filmique de différentes façons comme nous avons pu le voir au cours de cette première partie introductive. La question de la frontière transparaît dans cette mise-en-scène générale comme d'un espace de l'entre-deux comme l'avait suggéré Luc Lagier dans son livre.

Par ailleurs, cet auteur discute également de la question de l'enfermement, souvent associée à la filmographie de John Carpenter et que nous avons pu mentionner. Il écrit :

« La notion d'enfermement, que ressentent la plupart des personnages de l'oeuvre de Carpenter, s'impose de façon incontournable comme un grand thème dans sa filmographie »⁴⁹

En effet, quelque soit l'espace urbain dans lequel évoluent les personnages de John Carpenter, la mise-en-scène tend toujours à nous souligner un enfermement progressif et oppressant, à l'image des profonds sentiments d'angoisse que ressentent les personnages du film. Les chapitres qui suivent ce premier développement introductif aborderont cette question de l'enfermement dans différentes mesures.

Or, si les films ont été discutés dans les formes esthétiques qu'ils partageaient, il s'agira désormais d'étudier trois formes d'espace urbain (les *suburbs*, les *little towns* et le centre-ville) dans ce qu'elles ont de spécifique.

⁴⁹ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, « Le huis-clos », *op.cit.*, p.96

CHAPITRE II. LES SUBURBS ET L'ORDRE : LE LIEU AUTORITAIRE DANS *HALLOWEEN : LA NUIT DES MASQUES* (1978) ET *CHRISTINE* (1983).

Comme le souligne Alain Boillat en mentionnant les deux films étudiés ici, les longs métrages « débutent par une mise en scène de la genèse d'une entité maléfique »⁵⁰. En effet, John Carpenter présente ces deux naissances du « monstre » dans des séquences aux caractéristiques spatiales et temporelles différentes du reste des films.

Comme nous le verrons au cours des chapitres qui composent ce travail, les premières séquences qui introduisent les films étudiés de Carpenter permettent d'articuler le lien entre la menace diegétique et la mise-en-scène de l'espace cinématographique. La particularité de *Halloween : La nuit des masques* (1978) et *Christine* (1983) est de présenter une naissance de l'antagoniste principal du film : d'un côté Michael Myers enfant qui parcourt la maison familiale pour assassiner sa sœur et de l'autre, une voiture sur une chaîne de production dont l'aura diffère des autres produits commerciaux du même lot.

Le deuxième critère qui réunit les deux longs-métrages de Carpenter au sein de ce chapitre est le milieu urbain dans lequel se déroule les récits : les banlieues américaines dites *suburbs*. Comme l'explique Cynthia Ghorra-Gobin, le terme « The Suburbs » signifie au-delà la ville. dans une volonté de transcender la « traditionnelle distinction entre la ville et la nature. »⁵¹. Cependant, comme nous le développerons quelques lignes ci-dessous, il est important de souligner que cette volonté d'harmonie entre ville et nature débouche sur un espace urbain très organisé, très ordonné⁵².

⁵⁰ Alain Boillat, « Les fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'indien chez John Carpenter et dans le cinéma d'épouvante de la fin des années 70 » dans *Les Peurs de Hollywood*, sous la direction de Laurent Guido, Antipodes, Lausanne, 2006, p.165.

⁵¹ Cynthia Ghorra-Gobin, « Les fondements de la ville américaine », *Géographie et cultures* [En ligne], janvier 1992, mis en ligne le 06 janvier 2014, consulté le 28 mars 2017, p.1.

Dans un autre de ses articles, Ghorra-Gobin ajoute : « La civilisation américaine au XIXe siècle – alors que le pays s'industrialisait, s'urbanisait et accueillait d'importants flux migratoires en provenance d'Europe –, a choisi de redéfinir le rapport culture-nature et a opté pour un nouvel équilibre entre les deux. Elle a consacré l'ordre des banlieues comme cadre de vie idéal pour la famille américaine et a institué le principe des *suburbs* comme un compromis entre la ville et la campagne alors que la ville se limitait aux fonctions économiques et à l'accueil d'immigrés. »

Cynthia Ghorra-Gobin. « La ville américaine. De l'idéal pastoral à l'artificialisation de l'espace naturel », *Les Annales de la recherche urbaine*, N°74, 1997, p. 69

⁵² D'où l'utilisation du qualificatif « autoritaire » pour décrire dans un premier temps cet espace urbain des *suburbs*.

Ces banlieues se sont développées après la Seconde Guerre Mondiale et sont le reflet d'un idéal de vie américain : la volonté d'une propriété privée avec une maison individuelle et un confort matériel⁵³. Cette première idée fondamentale de l'individualité est parfaitement résumée par Lewis Mumford lorsqu'il écrit que les *suburbs* sont « une tentative collective de vivre une vie privée »⁵⁴.

Le succès des banlieues après le second conflit généralisé résulte de deux facteurs principaux : les conséquences de la Grande Dépression (du crash de 1929 à 1939) et la démobilisation de masse à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Avec le retour des troupes américaines et la démobilisation de l'Arrière, les *suburbs* sont prises d'assaut si bien que le marché immobilier des *suburbs* connaîtra une crise du logement⁵⁵.

Ces banlieues bénéficient d'une large valorisation au détriment de la ville grâce à un système de représentations ancré dans la culture américaine, comme le souligne de nouveau Cynthia Ghorra-Gobin en introduisant son article « Les fondements de la ville américaine ». Elle écrit :

*« Le concept de banlieue tel qu'il résulte des différents courants idéologiques, comme le transcendantalisme, la religion, et le féminisme, pour permettre le dépassement des contractions inhérentes à la ville, n'a rien à voir avec la « banlieue dépotoir de la ville » de la tradition latine, mais correspond à une vision de la banlieue planifiée sublimant la ville. »*⁵⁶

⁵³ Comme le souligne David L. Ames dans l'introduction de son article « Interpreting Post-World War II Suburban Landscapes as Historic Resources ».

David L. Ames, « Interpreting Post-World War II Suburban Landscapes as Historic Resources », dans *Preserving the Recent Past* de Deborah Slaton et Rebecca A. Schiffer (dir), Historic Preservation Education Foundation, Washington DC, 1995.

⁵⁴ « In short, the romantic suburb was a collective attempt to live a private life »

Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, Harcourt Brace & Compagny, San Diego, 1996, p.215.

⁵⁵ « Une des premières préoccupations des Américains fut le logement. Entre la fin de l'année 1945 et le début de l'année 1946, la crise fut profonde. Les vétérans et les autres Américains démobilisés de la production de guerre désiraient un logement mais ont été confrontés à un manque d'offres ».

Traduis de l'anglais : « One of the first necessities sought after by Americans was housing. By late 1945 and early 1946 the housing crisis was acute. Veterans and other Americans demobilized from wartime production desired housing but were met with a lack of supply. »

Bruce Lesh, « Post-War Suburbanization: Homogenization or the American Dream? », 4 Mai 2014, p.3. <[http://www.umbc.edu/che/tahlessons/pdf/Post-War_Suburbanization_Homogenization\(PrinterFriendly\).pdf](http://www.umbc.edu/che/tahlessons/pdf/Post-War_Suburbanization_Homogenization(PrinterFriendly).pdf)>.

⁵⁶ Cynthia Ghorra-Gobin, « La banlieue », *Les Américains et leur territoire : mythes et réalités*, la Documentation française, Paris, 1987, p. 35

Le terme de « planification », employé ici par l’auteure, est typique de la conception-même des *suburbs* et de leur représentation au cinéma, notamment dans les deux films étudiés dans ce deuxième chapitre. Pour expliquer cette organisation singulière de laquelle découle une régularité dans les constructions, Pierre Gervais complète :

« La banlieue est homogène, souvent construite d’un bloc par des promoteurs amateurs d’uniformité (...). Dans chaque banlieue, la similitude des prix assure l’uniformité sociale. »⁵⁷

La banlieue est donc une « spécificité majeure »⁵⁸ de l’urbanisme américain. Cynthia Ghorra-Gobin parle même d’une « nation suburbaine » car le compromis que représente les *suburbs* entre ville et nature est devenu un nouvel idéal pour la population qui réside majoritairement dans cet espace urbain depuis les années 1990⁵⁹.

⁵⁷ Pierre Gervais, « Suburbia et Sun Belt après 1945 », « Le mode de vie américain », *Les États-Unis de 1860 à nos jours*, 3e édition, Hachette Éducation, 2015, p 90.

⁵⁸ Cynthia Ghorra-Gobin justifie cette « spécificité majeure » comme résultant « du fait de l’ambivalence profonde de la culture américaine à l’égard de la ville, cette entité sociale, politique, culturelle et économique, symbolisée par une architecture compacte et une forte valorisation de l’espace public ».

Cynthia Ghorra-Gobin, *La ville américaine : espace et société*, Nathan Université, Paris, 1998, p. 8-9.

⁵⁹ Cynthia Ghorra Gobin, « Les États-Unis se pensent comme une nation suburbaine », « Aux États-Unis, la suburbanisation s’impose comme « mythe fondateur » d’une société s’industrialisant », *Tous urbains*, n°14, 2016/2, p. 56.

1. LE PARASITE SPATIAL ENTRE ASSERVISSEMENT DE L'ESPACE ET ÉMANCIPATION DES NORMES MATÉRIELLES.

La question spatiale ici développée met en relation l'espace urbain et la menace mise-en-scène par la narration du film. Il s'agit donc de montrer comment l'espace des *suburbs* va venir s'associer aux deux protagonistes maléfiques de *Halloween : La Nuit des masques* et *Christine* : Michael Myers, le tueur en série et Christine, la voiture vengeresse. Ces deux personnages ont une dimension surnaturelle qui explique leur pratique de l'espace différente néanmoins, une hésitation demeure sur le cas de Michael⁶⁰ comme le démontre cette citation de Jean-Sébastien Gravel :

« Carpenter laisse flotter une part d'incertitude sur la nature de Myers. Le statut du tueur n'est jamais totalement défini; les personnages, tout comme les spectateurs, hésitent entre l'acceptation du croquemitaine comme étant réel ou le simple fait qu'il ne soit qu'un homme, rien de plus. En aucun cas, une explication ne sera donnée afin de rationaliser son comportement. »⁶¹

À travers cette citation, nous notons qu'est soulignée l'idée d'hésitation symptomatique du registre fantastique selon les théories de Todorov. Mais au-delà de la question du genre cinématographique soulevée par cet élément de réflexion, l'hésitation autour de la nature de Michael Myers nous permet d'introduire une autre récurrence dans la mise-en-scène de John Carpenter en rapport avec son personnage : la pratique spatiale et l'utilisation inquiétante de son environnement pour parvenir à ses fins.

Dans *Halloween : La Nuit des Masques*, Michael Myers est mis en scène comme un parasite spatial. Il s'approprie un mode d'espace et l'utilise à son avantage. Le mode de consommation dont les *suburbs* sont le reflet se retrouve dans la psychologie même du personnage : Michael Myers est un tueur en série qui consomme les vies de ses victimes en s'y introduisant. Sur ce même modèle, ce

⁶⁰ Hésitation qui sera nettement moins franche dans le prequel/remake homonyme que fera Rob Zombie en 2007 puisqu'il justifiera narrativement les déviances de Michael par son passé douloureux, penchant majoritairement pour le statut de psychopathe du personnage.

⁶¹ Jean-Sébastien Gravel, « Du remake à l'original : l'évolution de la représentation du mal et de la violence dans les slashers », Université de Montréal, 2014, p.57.

célèbre personnage va utiliser l'espace qui l'entoure pour arriver à ses fins et se fondre dans sa spatialité.

Ainsi, la banalité du quotidien -en l'occurrence la maison familiale typique des *suburbs*- dans laquelle pouvait se retrouver une Laurie perdue est détourné, laissant place à une effrayante mise-en-scène de l'espace où la pénombre dissimule les moindres recoins d'une pièce aux frontières matérielles pourtant déterminées quelques minutes plus tôt.

L'idée que Michael Myers utilise l'espace à son avantage va de paire avec le montage complice que nous avons pu étudié auparavant. L'être-même de son personnage, sa nature discutée ci-dessus, sont soulignés par les moyens cinématographiques utilisés pour le raconter.

Myers utilise l'espace selon sa volonté mais également le temps. Il est rarement vu en mouvement et, par conséquent, tend à être en parfait décalage avec les autres personnages spatialement et temporellement actifs. Pour exemple, lorsqu'il prétend être le petit-ami de Lynda⁶², son immobilisme inquiétant transforme aussi bien l'espace (le cadre est fixe, sans mouvement) que le temps (sans réponse parlée, le temps du plan paraît beaucoup plus long). De plus, l'emprunt d'un costume de fantôme renvoie à cette idée que Michael Myers a une nature difficile à établir : est-il simplement un homme mentalement déstabilisé ou est-il le terrible croquemitaine dont les enfants craignent les histoires ? Cette hésitation est palpable dans la mise-en-scène de la spatialité à l'instar d'un autre personnage iconique du cinéma : Mme Danvers dans *Rebecca* (Hitchcock; 1940).

Interprétée par Judith Anderson, la fantomatique Mme Danvers est la gouvernante de Manderley qui va guider (et fourvoyer) la nouvelle Mrs de Winter fraîchement mariée au maître des lieux. Comme dans le cas de Myers, Danvers est une entité à part, oscillant entre une femme glaciale et mesquine et un fantôme peu mobile véhiculant la mémoire de la première Mrs de Winter. Sa pratique de l'espace diffère de celle des autres personnages grâce à cette identité hybride, à cette hésitation relayée par la mise-en-scène. Elle est un personnage « déjà-là » dont la spatialité lui est acquise pour surprendre et inquiéter aussi bien les personnages que le spectateur à l'instar de Michael Myers dans *Halloween : La Nuit des masques*.

Dans le cas de Michael, ce qui interpelle dans son immobilité est le contraste flagrant dont il fait l'objet lorsqu'il déchaîne sa violence sur ses victimes. Soudainement, le voyeur immobile⁶³ cède

⁶² CARPENTER John, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films. Annexes p. 13, 14 et 15.

⁶³ Qui contraste lui-même avec le voyeur mobile de la première séquence du film.

soudainement la place à un meurtrier implacable qui sévit. Pour souligner ce point, il paraît intéressant de faire une étude comparée de la séquence entre Lynda et Michael d'*Halloween : La Nuit des masques* avec le film de Rob Zombie (2007) afin de révéler les différents mécanismes cinématographiques mis en place par les deux réalisateurs pour modifier la spatialité et le sens d'une même scène. Cette étude a notamment été mise en avant par Jean-Sebastien Gravel dans son mémoire sur les remakes⁶⁴.

La séquence étudiée est celle du meurtre de Lynda par Michael. Dans les deux versions, le moment fatidique intervient après le moment de discussion unilatérale entre les deux personnages. Michael est caché sous un drap blanc, déguisé en fantôme pataud, et Lynda croit s'adresser à son petit-ami tué par le psychopathe quelques instants auparavant. La scène de meurtre est presque la même à l'exception près des formes filmiques convoquées et du sens qu'elles donnent par leur utilisation.

Chez Carpenter, la séquence de strangulation présente une spécificité majeure que ne reprend pas Zombie : un montage parallèle entre l'étranglement d'Annie et Laurie qui est au téléphone avec elle. En effet, après que Lynda (interprétée ici par P.J. Soles) se soit lassée de parler sans réponse à Michael, elle se lève pour aller décrocher le téléphone pour espérer parler à Laurie. Alors que cette dernière décroche, Michael étrangle Lynda avec le fil du téléphone. S'en suit alors un montage parallèle qui met en scène Lynda en train d'être tuée d'un côté et Laurie de l'autre qui cherche à faire parler Lynda, finissant par croire à une plaisanterie d'Halloween. Finalement, Lynda s'effondre au sol, disparaissant du cadre par le bas et meurt hors-champ.

À l'inverse, la mort de Lynda chez Rob Zombie⁶⁵ est complètement montrée à l'écran et n'est rythmée que par un champ/contre-champ sur les deux protagonistes filmés avec une caméra dynamique tandis que les personnages de Carpenter étaient réunis dans un plan fixe, montrant comment Michael s'insinuait dans l'espace de Lynda, s'approchant lentement depuis l'arrière plan comme un décompte avant l'inévitable mort de la jeune fille. Chez Zombie, c'est la jeune femme qui vient vers Michael dans l'espoir de récupérer une canette de bière et c'est par son mouvement dans l'espace que le tueur fond sur elle.

Ces deux mises-en scène ont alors donc des valeurs différentes comme le souligne Gravel dans son travail :

⁶⁴ Jean-Sébastien Gravel, « Du remake à l'original : l'évolution de la représentation du mal et de la violence dans les slashers », *op. cit.*, p.95.

⁶⁵ ZOMBIE Rob, *Halloween*, 2007.
Annexes p.16 & 17.

« Contrairement à Carpenter qui utilise les connaissances de ses spectateurs pour pousser l'horreur à un haut niveau, *Zombie* se contente de montrer le meurtre en entier. Il mise sur l'émotion des personnages pour horrifier les spectateurs, l'agonie de la victime face au masque sans émotions, sans remords, de Myers. »⁶⁶

Ainsi, cette étude comparative nous a permis d'appréhender la spatialité particulière de Michael Myers dans *Halloween : La Nuit des masques* et de souligner sa mise-en-scène comme caractéristique du rapport entre le personnage à la nature incertaine et son environnement.

Dans son livre *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Éric Dufour propose une analyse très intéressante de l'altérité chez John Carpenter en rapport avec la question spatiale qui nous intéresse. Il écrit :

« Ici, l'altérité surgit parce qu'il y a une béance entre ce qui apparaît et ce qui est (la voiture de Christine, c'est l'animé qui revêt le masque de l'inanimé; l'homme invisible, c'est le visible qui revêt le masque de l'invisible). Mais surtout : l'altérité a désormais un lieu, elle occupe une place et peut être localisée dans l'espace. »⁶⁷

Si l'auteur pointe que cette « nouvelle figure de l'horreur » se retrouve principalement dans *Halloween*, cette question de l'altérité en rapport étroit avec l'espace souligne notre propos de l'utilisation spatiale (et urbaine) par la menace mise en scène.

Néanmoins, voyons ce qu'elle apporte à une réflexion sur l'espace comme construction labyrinthique pour le cas de *Christine*. Dans son mémoire sur le labyrinthe dans les films d'horreur, Julien Grandchamp écrit :

« Du labyrinthe, en tant que motif, on retient donc le caractère fondamentalement inextricable et trompeur, c'est-à-dire de nature à induire le visiteur en erreur, contrariant dès lors ses velléités de repérage dans l'espace. »⁶⁸

⁶⁶ Jean-Sebastien Gravel, *ibid.*

⁶⁷ Éric Dufour, « Chapitre 8 : Le masque (L'altérité 2), *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Presses universitaires de France, Paris, 2008, p.127

⁶⁸ Julien Grandchamp, « Le labyrinthe dans les films d'horreur : allégorie d'un désarroi contemporain », Université de Montréal, juillet 2009, p.12

Si on ne peut pas vraiment parler de labyrinthe pour la mise-en-scène de Carpenter dans les deux films discutés, la question d'un dédale de pièges jouant avec les attentes du spectateur est davantage mise en avant tout particulièrement dans *Christine*.

En effet, cette question du dédale est particulièrement intéressante dans une scène de *Christine* où l'un des agresseurs de la voiture meurtrière se voit pourchassé par le véhicule puis tué⁶⁹. La séquence suit à la fois le « viol » de la voiture personnifiée par Buddy (William Ostrander) et sa bande d'amis et la reconstitution irrationnelle de l'automobile aux allures de strip-tease inversé. Pour se venger de son agression, maintenant qu'elle est de nouveau en état de marche, Christine va s'élancer à la poursuite de Moochie Welch (Malcolm Danare), un des amis de Buddy. La mise-en-scène spatiale de cette longue séquence de vengeance terrifiante est symptomatique de cette idée de dédale urbain.

La séquence discutée s'ouvre sur un plan large où un véhicule aux phares scintillants fend la nuit pour s'arrêter dans un endroit difficilement identifiable. Dès lors, les sens sont mis en alerte surtout suite à la révélation fantastique d'une Christine désormais inarrêtable⁷⁰. Le véhicule s'arrête devant la caméra après un léger accompagnement du dispositif cinématographique et l'on est rassuré : ce n'est pas Christine mais juste un camion. Moochie en descendant et permet au mouvement de caméra de poursuivre le balayage de l'espace environnant jusqu'à l'arrêt de Welch. La caméra se déporte légèrement sur le côté afin de contourner les larges colonnes de béton pour dévoiler Christine qui émet une musique rock'n'roll qui la caractérise. Grâce à la grande profondeur de champ, la voiture est cadrée entre deux colonnes et donne ainsi l'effet d'une route toute tracée pour s'attaquer à Moochie. Un plan rapproché sur Moochie est suivi d'une même échelle de plan sur Christine, comme pour annoncer formellement d'un futur duel. Pourtant, la caméra va suivre le véhicule qui va se déporter sur le côté, comme un signe avant coureur que l'entité maléfique prend d'ores-et-déjà l'avantage sur Moochie. Elle s'arrête sur un bout de route, bientôt rejoint par le jeune homme qui lui fait face. Après une nouvelle alternance de champ/contre-champ, la voiture laisse éclater sa propre spatialité : Christine allume ses phares et laisse la lumière s'emparer de l'ensemble du cadre, contrastant avec l'obscurité générale mise-en-scène jusqu'alors. Désormais, la poursuite qui s'annonce est acquise à Christine.

⁶⁹ CARPENTER John, *Christine*, 1983, Columbia Pictures Industries, 1999. Annexes p.18 à 23.

⁷⁰ Elle se reconstruit et est désormais prête à venger son agression.

Néanmoins, notons que Moochie Welch arrive à composer (bien que difficilement) avec les barrières urbaines : il saute notamment au dessus d'un grillage qui, par sa fonction, est censé interdire le passage. Christine, la voiture meurtrière va encore plus loin, car lancée à vive allure, elle défonce ce même grillage quelques secondes après le passage difficile de Moochie. L'impression qui ressort de cette succession de plans est la facilité avec laquelle Christine joue avec le paysage urbain et transcende les barrières matérielles. Pour aller encore plus loin dans cette idée, allons directement à la fin de la séquence lorsque Moochie se croit en sécurité dans un cul-de-sac. En effet, selon les lois matérielles de la spatialité, le petit couloir étroit dans lequel a pénétré le poursuivi, Moochie est en sécurité car la voiture (bien plus large que l'espace autorisé par le cul-de-sac) ne peut pas l'atteindre. C'est sans compter sur la nature maléfique et « immortelle » de la voiture vengeresse que le véhicule va soudainement avancer dans l'étroit passage, déformant ainsi sa propre condition matérielle. L'irrationnel du récit fantastique permet ainsi au monstre à quatre roues de tuer l'adolescent grâce à la modélisation de son corps métallique pour s'affranchir des barrières urbaines et les normes spatiales connues. Si Christine est un parasite dans la construction même de son personnage⁷¹, la Plymouth Fury joue désormais avec les attentes du spectateur et modifie la perception de l'espace en soulignant son irrationalité : la voiture maléfique est pleinement une menace en transcendant ce qui relève d'une conception spatiale normalisée.

Ainsi, tout comme Michael Myers, Christine va se défaire des contraintes matérielles spatiales pour atteindre son but : la vengeance.

⁷¹ La voiture va s'immiscer dans la vie d'Arnold Cunningham jusqu'à le transformer en une personne radicalement différente.

2. ESPACE DE LIBERTÉ, ESPACE DIRIGÉ.

À la différence des *little towns*, dont nous discuterons plus largement dans le chapitre suivant, l'espace des *suburbs* contrôle son environnement. Dans cette volonté symptomatique d'un compromis entre ville et nature, l'architecture de la banlieue américaine nous donne à voir des maisons individuelles entourées d'une portion de terrain naturel très maîtrisé. Dans ce contexte visuel des *suburbs*, Pierre Gervais écrit que les banlieues se caractérisent notamment ainsi :

« Pas de terrain enclos, les maisons sont ouvertes sur les voisins, la vie associative fleurit. (...) Tout est réglementé, de la pelouse à l'interdiction d'étendre son linge à l'extérieur (soigner l'apparence du quartier, c'est protéger le capital investi; si le quartier se dégrade, la maison vaudra moins ...). »⁷²

Il est intéressant de noter ici la séparation qui s'exerce au sein des *suburbs* entre l'espace privé et l'espace public. Contrairement à la mise-en-scène des *little towns*, le quartier résidentiel américain est montré comme un lieu de passage, un tremplin nécessaire pour relier deux espaces clos et privés⁷³. Les premiers plans qui décrivent la banlieue dans *Halloween* montrent des rues désertes où seul le vent suscite du mouvement en poussant quelques feuilles sur la route.

Les personnages ne font que transiter dans les rues, comme un signe que leur routine quotidienne bien rodée est guidée par l'urbanisme. Laurie est le personnage typique qui va suivre les indications suggérée par son environnement : elle reste sur le trottoir, traverse au passage clouté lorsqu'il y en a, etc ... Les seuls moments où elle dévie de sa route habituelle ou s'arrête sont des instants symboliquement angoissants, porteurs d'une intensité narrative extrême. À l'instar d'une chaîne de production dont le mécanisme serait temporairement enrayé, la transgression spatiale de Laurie semble porter de lourdes conséquences.

⁷² Pierre Gervais, « Suburbia et Sun Belt après 1945 », « Le mode de vie américain », *Les États-Unis de 1860 à nos jours*, op cit., p 89-90.

⁷³ À l'inverse, la représentation de l'espace extérieur des *little towns* nous donne à voir un lieu de communion entre les habitants : dans *Le Village des Damnés*, le film s'ouvre sur une kermesse qui réunit l'ensemble des résidents et *The Fog* présente l'organisation de festivités locales, partagées par une grande partie de la communauté.

Pour exemple, la première fois que le personnage s'éloigne de son chemin habituel au début du film⁷⁴ est lorsqu'elle s'approche de la maison désaffectée de la famille Meyer. Le spectateur, déjà au courant que Michael Myers s'est échappé de l'hôpital psychiatrique, va découvrir que le psychopathe masqué est à l'intérieur de son ancienne habitation tandis que Laurie s'éloigne aux côtés de Tommy Doyle (Brian Andrews). Par sa présence sur le lieu familial de Myers, Laurie devient la cible de la menace.

La mise-en-scène spatiale de cette séquence⁷⁵, notamment grâce au montage, permet de donner le point de départ de l'arc narratif dans lequel Michael Myers va sévir à Haddonfield. Dans l'esprit d'un défi lancé, Laurie va ainsi l'approcher de la maison des Myers pour y déposer un trousseau de clés⁷⁶. Le montage va permettre la décomposition soudaine et plutôt violente de la scène symboliquement et narrativement chargée d'une tension certaine. En effet, dès lors que Laurie quitte son domicile pour se rendre chez les Myers, Carpenter propose de longs plans où l'on suit la jeune femme avec des travellings droite-gauche qui permettent d'apprécier la linéarité et la fluidité du trajet urbain. Au cours de son trajet, l'adolescente est rejointe par Tommy Doyle, un petit garçon qu'elle garde régulièrement.

Lorsque Laurie et Tommy s'approchent de la maison décrépie de Michael, le bâtiment est mis en valeur grâce à un raccord regard dont le mouvement de droite à gauche du plan souligne son origine⁷⁷. Si l'on constate une cohérence dans l'espace mis en scène depuis le départ de Laurie, cette uniformité va être brisée dès lors que le personnage va s'approcher de la maison.

Au moment précis où Laurie va transgresser la propriété privée et s'approcher de la porte d'entrée, l'homogénéité de la spatialité vole en éclat. Soudainement, la caméra se retrouve à l'intérieur de la maison des Myers puis ressort à l'extérieur dans le plan initial pour se focaliser ensuite sur Tommy et sa réaction. De nouveau, on retourne à l'intérieur de la maison où l'on découvre la silhouette inquiétante et facilement reconnaissable par l'intrusion sonore d'un *jump scare*. Sur la durée, la

⁷⁴ Le personnage de Tommy Doyle souligne d'ailleurs ce nouvel itinéraire en questionnant Laurie par une ligne de dialogue :

Tommy : « Comment ça se fait que tu vas à l'école par là ? »

Laurie : « Mon père me l'a demandé. »

⁷⁵ CARPENTER John, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films. Annexes p.24, 25 et 26.

⁷⁶ L'action est narrativement justifiée quelques instants plus tôt lorsque Laurie affirme que son père va faire visiter la maison des Myers pour la vendre.

⁷⁷ C'est bien Laurie et/ou Tommy qui regarde(nt) la maison des Myers et sont donc à l'origine de ce raccord.

succession de ces différentes échelles de plan donne un rythme plus abrupte qui contraste avec la fluidité des plans précédents. Ainsi, l'espace de la routine, l'espace du « bien-connu » est marqué formellement par ce dysfonctionnement brutal qui va permettre l'ouverture vers une spatialité plus favorable à Michael Myers. Le « non-lieux » que constitueraient les rues ordonnées des *suburbs* acquiert une puissance narrative importante et justifie la future mise-en-scène anormale de l'espace.

Par sa transgression, Laurie va violer la propriété privée, qui est une valeur fondamentale de l'acquisition d'une maison individuelle. Les principes du « bon fonctionnement » de l'espace urbain des *suburbs* ont été bravés par Laurie (sans le savoir) alors, la banlieue va dysfonctionner. La présence de Laurie va libérer le tueur dans les rues de Haddonfield comme si le psychopathe n'attendait qu'un « faux pas » d'une potentielle victime pour sévir la nuit d'Halloween. Cet argument est d'autant plus justifié par la mise-en-scène que lorsque Laurie s'éloigne seule pour rejoindre son lieu d'étude, en chantonnant et en s'éloignant progressivement vers la ligne de fuite symbolisée par le chemin dallé qu'elle emprunte, Michael apparaît en amorce sur la droite du cadre. Bientôt, les chantonnements de Laurie laissent place à la respiration saccadée et inquiétante du tueur.

Narrativement, cet attachement à la jeune fille par le psychopathe n'est pas justifiée dans le film de Carpenter mais lorsque la franchise *Halloween* se déclinera en plusieurs autres long-métrages, le spectateur pourra découvrir que Laurie est en réalité la petite sœur cachée de Michael. Néanmoins, la question d'une non-justification narrative dans le film d'origine permet de renforcer l'idée de cette transgression spatiale et de ses conséquences désastreuses.

À l'inverse, la question de cette libération causée par Laurie donne une autre dimension à la séquence reprise par Rob Zombie dans son *Halloween* de 2007⁷⁸. Au cours de la même séquence que celle discutée chez Carpenter, Zombie change le point de vue. Le film s'attardant sur le personnage de Michael en narrant son passé trouble, il est normal que cette scène acquiert une autre dimension du point de vue du tueur en série. En effet, le long-métrage de Zombie reprend majoritairement les mêmes éléments narratifs que le film d'origine. Néanmoins, il met en place un prologue de plus d'une demi-heure sur la genèse de Myers, ôtant au passage sa nature hybride. L'hésitation caractéristique du fantastique n'est ici plus mise en avant et Michael n'est dépeint que comme un psychopathe répondant à la violence subie par sa propre violence.

⁷⁸ ZOMBIE Rob, *Halloween*, 2007.
Annexes p. 27 à 31.

Revenons à notre séquence. Comme chez Carpenter, Laurie (ici interprétée par Scout Taylor-Compton) sort de chez elle, effectue un petit bout de chemin avant d'être rejointe par Tommy Doyle (Skyler Gisondo). Jusqu'alors, la configuration cinématographique est environ la même dans les deux films. Cependant, avant que les deux personnages n'arrivent devant la maison de Myers, celui-ci nous est montré dans sa maison en ruines. La mise-en-scène nous le présente d'ailleurs grâce à plusieurs plans qui morcellent son corps pour souligner l'anormalité de son gabarit à l'intérieur d'une maison standardisée. Symboliquement, Michael va commencer à détruire cette maison en arrachant le parquet où il a dissimulé son couteau de cuisine et son célèbre masque. Il récupère ainsi ses armes favorites, prêt à sévir à Haddonfield. Alors qu'il enfile son masque, le montage nous montre soudainement que Laurie et Tommy s'approchent de la maison avec un plan pris du balcon de la maison, ce qui renforce davantage le point de vue acquis à Michael. Le montage propose ensuite une alternance entre plans de Myers à l'intérieur et plan à l'extérieur de Laurie, reprenant notamment l'esthétique de Carpenter lorsque Laurie avance sur le perron et que la caméra la filme depuis l'intérieur à travers de petites fenêtres. La fin de la scène est également différente : lorsque Carpenter mettait en scène un Michael désormais libre, en dehors de sa maison, *Zombie* d'arrête sur un plan subjectif du point de vue du tueur qui suit Laurie du regard depuis l'intérieur de la bâtisse.

Contrairement au film de Carpenter, la notion de transgression de Laurie est ici moins forte de part le point de vue de Michael. Le fait qu'il habite son ancienne maison est un fait connu du spectateur, ce qui n'est pas le cas dans le long-métrage d'origine.

Dans une autre dimension, le personnage d'Arnold dans *Christine* est également l'élément humain transgresseur d'un quotidien répétitif. C'est par sa volonté d'affirmation face à des parents oppressants et par conséquent, son insubordination face à l'ordre établi, qu'il va permettre l'ouverture d'une perception de l'espace différente.

À mesure que le personnage évolue au sein du récit⁷⁹, la perception de l'espace se modifie également, permettant à Carpenter de mettre en scène des atmosphères spatiales plus oppressantes. Au cours du film, il est intéressant de noter l'oscillation jour et nuit. La journée n'est pas un moment propice aux éléments fantastiques par nature car trop mis « en lumière » et dans le contexte

⁷⁹ Arnold va, en effet, passer sous l'influence néfaste de sa voiture maléfique, Christine. On constate ainsi plusieurs niveaux d'évolution chez le personnage que ce soit physique, dans ses changements capillaires et vestimentaires; ou psychique dans son comportement et sa manière de s'exprimer.

de Christine, comment cette alternance entre jour et nuit est mise en avant comme une opposition entre espace dirigé et espace de liberté.

Le jour est le temps de Arnie, un garçon inhibé au début du film qui va progressivement changer suite à l'acquisition de sa voiture et son influence néfaste. À aucun moment dans le récit cinématographique, Christine ne révèle sa nature en journée. Son espace est celui de la nuit : un espace qui brouille les limites spatiales et qui permet ainsi à la menace de s'émanciper des normes imposées.

Ainsi donc, si Arnie parcourt les *suburbs* de manière assez réglementaire, Christine l'entraîne dans les dérives spatiales. Prenons deux exemples : la première séquence à analyser est la dispute violente entre Arnie et son père qui se situe environ à la moitié du film⁸⁰. La mise-en-scène de l'intérieur de la maison contraste avec la violence du discours et des gestes entre les deux protagonistes. La lumière dans ce plan de confrontation met en avant le décor de la maison comme la tapisserie rosée, l'escalier blanc, les poutres lumineuses, tandis que les deux personnages sont à l'inverse plongés dans une obscurité certaine qui traduit leur état du moment. Cette lumière qui met en avant l'arrière plan souligne également les lignes tracées par l'architecture intérieure dont la diagonale de l'escalier qui souligne le caractère effrayant du comportement d'Arnie. Cette mise-en-scène tend à souligner l'idée que le cadre idéalisé des *suburbs*, y compris la maison rêvée, renferme de lourds secrets au même titre que d'autres espaces urbains.

Cette scène est également à mettre en rapport avec le tout début du film⁸¹, lorsque Dennis se gare devant la maison des Cunningham. Dès lors, la mise-en-scène met en évidence l'idée d'une voiture qui dérange le voisinage, qui dégrade le quartier dans cette volonté de préserver le cadre de vie des *suburbs*. C'est encore une fois la lumière du plan qui vient obscurcir la voiture bruyante et mettre en lumière le décor idéal de la maison individuelle. De plus, le champ/contre-champ utiliser tend à opposer nettement les deux parties pour souligner le mécontentement de la mère.

À travers ce premier développement, qui étudie la mise-en-scène de l'espace urbain des *suburbs*, nous avons pu mettre en avant une spatialité liée à la question de la menace. En effet, couplée à la représentation des deux antagonistes que sont Michael Myers le psychopathe et

⁸⁰ CARPENTER John, *Christine*, 1983, Columbia Pictures Industries, 1999.
Annexe A p. 32

⁸¹ ⁸¹ CARPENTER John, *Christine*, 1983, Columbia Pictures Industries, 1999.
Annexe B p. 32

Christine la voiture vengeresse, la question de la spatialité est caractérisée comme asservie par ses personnages. Parfois même, comme dans le cas de *Christine*, c'est la menace qui s'adapte à l'environnement urbain, transcendant ainsi les normes matérielles. Dans un second temps, nous avons pu mettre en avant l'idée d'un espace urbain à la fois emprunt de liberté mais également autoritaire et très dirigé. Pour cela, nous avons étudié deux éléments de la mise-en-scène de *Halloween : la Nuit des Masques* en comparaison avec le film de Rob Zombie afin de souligner la spécificité spatiale de Carpenter puis nous avons relevé des éléments qui questionnent le rapport entre ombre et lumière pour souligner le paysage urbain dans *Christine*.

Après avoir étudié les suburbs, nous nous intéresserons maintenant aux *little towns*, ces villages américains grâce aux deux films que sont *The Fog* et *Le Village des Damnés*.

CHAPITRE III. LES *LITTLE TOWNS* ET LA QUESTION DE L'ISOLEMENT SPATIAL DANS *THE FOG* (1980) ET *LE VILLAGE DES DAMNÉS* (1995).

Après avoir étudié les caractéristiques spatiales relatives aux banlieues américaines grâce aux exemples symptomatiques que sont *Halloween : La Nuit des Masques* et *Christine*, nous nous intéresserons ici à un nouvel espace urbain de la culture américaine : les *little towns*.

Avec cet espace urbain des *little towns*⁸², se dessine la volonté d'un retour à une nature « rebelle et sauvage »⁸³ et d'un éloignement volontaire affirmé des autres modes de vie urbain tel que les *suburbs* ultra-planifiées qui laisse peu de liberté individuelle ou les centres-villes oppressants.

Dans la culture américaine, le mythe jeffersonnien est très ancré dans la caractérisation des *little towns*. Dans ses *Observations sur l'État de Virginie* (1786), Thomas Jefferson met en avant des villages où « les gens auraient des vies simples, gouvernées par l'alternance des saisons, en harmonie avec la nature, la famille et Dieu »⁸⁴. Loin de la corruption des grandes villes, les habitants des *little towns* doivent rester fidèles aux idéaux puritains et poursuivre la mission divine de cultiver la Terre promise de leurs ancêtres. Comme nous le verrons au cours de ce troisième chapitre, les éléments principaux du mythe jeffersonnien sont très présents dans la représentation des *little towns* de Carpenter pour mieux le déconstruire aussi bien par la narration que par la mise-en-scène. Nous discuterons d'abord de la question de l'isolement extrême que suppose cet espace urbain avec une mise-en-scène cartographique de l'espace très présente pour permettre de visualiser la terre édénique lorsqu'elle est attaquée, avec la représentation des églises et de leur rôle, et le rapport avec la nature sauvage et rebelle : la *wilderness*.

Le terme de *wilderness* fait référence à une nature indomptable face à laquelle le peuple américain a dû se confronter pour pouvoir repousser les frontières de leur territoire. C'est un environnement hostile, un espace sauvage menaçant non dominé par l'homme.

⁸² Appelées aussi *small towns*.

⁸³ Cynthia Ghorra-Gobin, « Le transcendantalisme », « Les fondements de la ville américaine », *Géographies et culture* [En ligne], 1 | 1992, mis en ligne le 06 janvier 2014, p. 4

⁸⁴ Alice Béja et Agnès Berbineau-Dezalay, « Small town America », dans Françoise Grellet (dir), *Crossing Boundaries : Histoire et Culture des pays du monde anglophone*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012, p.333.

La *little town* de Carpenter, telle qu'elle est décrite dans les deux films étudiés ici, est un village abritant une communauté restreinte. Celle-ci devra faire face à une menace et les films montreront comment cet ensemble *a priori* indivisible se désagrège progressivement. Comme très souvent dans les films de John Carpenter, la menace est à la fois extérieure et intérieure, proposant dès lors des conflits face à l'étranger mais aussi dans sa propre communauté.

Dans les deux films étudiés ici, *The Fog* (1980) et *Le Village des Damnés* (1995), leurs ennemis proviennent d'un extérieur incompréhensible (un brouillard soudain pour *The Fog* et un endormissement brutal pour *Le Village des Damnés*) mais au cours du récit, cette menace qui pèse sur la communauté se noue, tisse un lien avec celle-ci. En effet, les revenants associés au brouillard de *The Fog* sont en réalité les victimes des fondateurs d'Antonio Bay tandis que les enfants du *Village des Damnés* seront les progénitures mystérieuses des habitants de Midwich. Dans les deux cas, la menace sera le reflet de l'humanité (ou de la déshumanité) de la communauté.

Comme dans le reste de la filmographie de John Carpenter, le récit s'intéresse néanmoins davantage à quelques personnages ciblés et montrés comme étant différent, en marge du reste de la communauté. Dans les deux films étudiés, il s'agit de Stevie Wayne (Adrienne Barbeau) pour *The Fog* ainsi que Ian Chaffee (Christopher Reeve) et Jill McGowan (Linda Kozlowski) pour *Le Village des Damnés*.

En terme d'espace urbain, la *little town* est isolée dans un milieu souvent naturel contrairement aux banlieues américaines étudiées avec *Halloween* et *Christine* et aux villes d'*Assaut* et *Invasion Los Angeles*. Si les *suburbs* étaient un moyen hybride entre ville et campagne, la *little town* se caractérise par son isolement et son autarcie.

Antonio Bay (*The Fog*) et Midwich (*Le Village des Damnés*) sont respectivement localisées sur la côte californienne en bord de mer comme nous l'indique les deux séquences de générique sur lesquels nous reviendrons plus largement dans la première partie de ce développement.

D'autre part, concernant la genèse des films, il est intéressant de souligner que *The Fog* est un film original de John Carpenter qui aura droit en 2005 à un remake réalisé par Rupert Wainwright tandis que *Le Village des Damnés* de Carpenter est lui-même une version plus moderne d'un film original de Wolf Rilla (1960). Ainsi, ces deux films hors corpus viendront nourrir la

réflexion autour de la mise-en-scène spatiale spécifique aux *little towns* de Carpenter à l'instar du *Halloween* de Rob Zombie dans le développement précédent.

1. L'ISOLEMENT EXTRÊME : CARTOGRAPHIE CINÉMATOGRAPHIQUE D'ANTONIO BAY ET MIDWICH.

Si John Carpenter a pour habitude d'introduire ses films par une exploration de l'environnement qui va accueillir l'action du film comme nous le verrons notamment pour *Invasion Los Angeles*⁸⁵, le soin que le réalisateur met à décrire les deux petites villes d'Antonio Bay et Midwich fait la spécificité de ces deux films dans leur découverte urbaine.

L'isolement extrême est la caractéristique principale de la description de la *little town* chez Carpenter.

Afin de pouvoir renouer avec la nature, les habitants de cet espace urbain s'éloignent des centres-villes et des banlieues pour y trouver calme et tranquillité ainsi qu'une communauté soudée comme nous le montre notamment les débuts des deux films discutés.

En effet, dans *Le Village des Damnés*, les habitants de Midwich sont rassemblés à l'école primaire pour s'amuser à la kermesse annuelle tandis que la communauté d'Antonio Bay de *The Fog* s'apprête à célébrer le centenaire de leur ville. Grâce à ces éléments diégétiques de réunions sociales, John Carpenter va dresser les portraits de ces deux *little town* californiennes solitaires. Pour discuter de la mise-en-scène spatiale qui tend à renforcer cette idée que Midwich et Antonio Bay sont isolées du reste du monde, les deux ouvertures des longs-métrages présentes une cartographique cinématographique très précise des deux villes et de leurs enjeux.

Le premier plan de ce générique nous présente un panoramique bas haut qui vient progressivement dévoiler le lieu de l'action du film, la ville fictive d'Antonio Bay, après avoir quitté le marinconteur du pré-générique. Un écran noir relie les deux plans et permet au spectateur de ressentir l'immensité du territoire qui nous est présenté.

En effet, le plan discuté⁸⁶ tend à poser le décor principal du film comme une ouverture visuelle propice à tout début d'histoire, qui plus est une histoire de fantôme. La petite ville en bord de mer d'Antonio Bay apparaît alors, suite à un mouvement de caméra ascendant qui suppose d'ores-et-

⁸⁵ Mais nous pouvons également citer d'autres exemples hors corpus comme *Ghost of Mars* (2001) avec son générique qui nous présente les allées et venues du train dans le désert martien ou encore *The Thing* (1982) avec l'exploration environnementale guidée par la course poursuite du mystérieux chien en plein cœur de la banquise.

⁸⁶ CARPENTER John, *The Fog*, 1980, TF1 Video, 1999. Annexes p. 33.

déjà que ce qui est enterré, ou plus exactement ce qui devait « rester un secret, dans l'ombre »⁸⁷, cherche à sortir. Ainsi, cette inquiétante étrangeté est posée dès le début du film et ne tardera pas à se montrer encore plus précisément à l'image quelques instants plus tard lorsque qu'au sein de la narration, un pan entier du mur de l'église explose mystérieusement pour révéler le fameux secret honteux enfoui par des ancêtres de la communauté.

Dans son livre *l'Amérique Évanouie : De Stephen King à John Carpenter, du Maine à la Californie*, Sébastien Clerget ouvre son chapitre sur *The Fog* par une citation de René Guignard dans *Contes Fantastiques*. Il rapporte :

« [Ce] genre de conte [...] exprime l'angoisse que l'homme peut éprouver non seulement dans des lieux sauvages, mais aussi dans les belles contrées, soit que des fantômes y surgissent, soit que notre imagination les peuple de ses créations ». ⁸⁸

Cette citation souligne que l'angoisse qui naît d'un lieu, qu'il s'agisse de « lieux sauvages » ou de « belles contrées »⁸⁹, est certes créé par celui-ci mais également par notre imagination.

Au cours du début de *The Fog*, la visite proposée par Carpenter d'Antonio Bay se fait au gré de plans fixes qui tendent à accentuer l'effet d'inquiétude lorsque le paysage urbain se met à dysfonctionner.

En effet, alors qu'une succession de plans fixes à la bande sonore riche nous dépeint une *little town* sans grande activité nocturne, si ce n'est écouter la station de radio de Stevie Wayne dont la voix suave et la musique font le lien entre les différents plans peu mobiles, les objets qui peuplent traditionnellement l'espace urbain s'animent, prennent vie. À l'instar de la voiture Christine dont l'inquiétante étrangeté tient notamment par son animation⁹⁰ anormale, les cabines téléphoniques vont se mettre à sonner presque en une mélodie préméditée tout comme les véhicules garés sur le

⁸⁷ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, Paris, 2001, p.49.

⁸⁸ René Guignard, « Introduction » dans *Contes fantastiques*, L.Tierck, Paris, Aubier, 1969, p.69, cité par Sébastien Clerget, *L'Amérique Évanouie : De Stephen King à John Carpenter, du Maine à la Californie*, Rouge profond, Pertuis, 2013, p.107.

⁸⁹ Ces deux formulations peuvent être respectivement associées aux deux films étudiés : *The Fog* pour la première et *Le Village des Damnés* pour la seconde. En effet, *The Fog* serait à caractériser selon les « lieux sauvages » pour l'importance de son cadre naturel et des éléments qui y sont associés tandis que *Le Village des Damnés* montre davantage un cadre tranquillisant et paisible avant l'arrivée de la menace.

⁹⁰ Pour reprendre les termes d'Éric Dufour déjà cité dans le chapitre 2 : « la voiture de *Christine*, c'est l'animé qui revêt le masque de l'inanimé ».

parking d'une station service locale qui vont klaxonner ensemble en allumant leurs phares. Ainsi le paysage urbain va s'animer comme pour mettre en garde les habitants d'Antonio Bay qu'une menace surnaturelle va s'abattre sur la ville.

Au cours de cette séquence « d'avertissement », un plan particulièrement intéressant retient l'attention : alors qu'un employé de la station service termine son travail en nettoyant le sol, un insert sur deux miroirs sphériques reflétant ce même personnage interpelle⁹¹. L'inquiétante étrangeté de la composition plastique de ce plan réside aussi bien en sa symbolique que dans la représentation spatiale qu'il propose.

Tout d'abord, symboliquement, les deux miroirs ainsi disposés dans le plan font inévitablement penser à une paire d'yeux réfléchissants qui surveillent la figure humaine évoluant face à eux. Ces objets-voyants, personnifiés par la composition du cadre, permettent d'étendre, d'ouvrir, d'élargir le champ spatial limité de ce plan. En effet, les miroirs proposent le contre-champ du plan, bien que déformé et limité par leur réflexion de l'espace. Le personnage humain est alors cerné, comme pris au piège par le regard fixe de miroirs personnifiés, ce qui accentue sa solitude dans son lieu de travail. Il est seul et un phénomène surnaturel étrange le menace.

Ainsi, l'inquiétante étrangeté de ce plan réside aussi bien dans la surveillance suggérée par la personnification des miroirs en objets-voyants mais également dans la déformation extrême de l'espace du contre-champ.

Il est intéressant de noter que, dans la construction spatiale de la *little town* des deux films étudiés, le bâtiment de l'église joue un rôle narratif très important. Dans les deux cas, l'église est le bâtiment central, le bâtiment de référence que l'on distingue le mieux à travers les deux visites que nous propose John Carpenter dans sa réalisation.

Dans *The Fog*, l'église est par ailleurs le premier bâtiment vers lequel la caméra se déporte avant une exploration aussi visuelle que sonore d'Antonio Bay. La bâtisse est le point de départ de cette histoire : elle représente à la fois l'institution du clergé, supposée irréprochable, mais est également porteuse du souvenir d'une faute honteuse. Ainsi, John Carpenter met de nouveau en scène le désenchantement vis-à-vis des institutions fortes des États-Unis (l'église, la police, l'armée, etc ...) et y pose une critique acerbe basée sur une forme non dissimulée d'hypocrisie.

⁹¹ CARPENTER John, *The Fog*, 1980, TF1 Video, 1999.
Annexes p. 34.

Pour *Le Village des Damnés*, Sébastien Clerget dresse le très beau parallèle entre la scène de la kermesse⁹² au début du film et l'attaque de l'école dans *Les Oiseaux* d'Hitchcock. Il écrit :

« Ce ne sont pas des oiseaux enragés qui s'abattent alors sur la petite communauté, mais un sommeil surnaturel, dont les effets seront aussi dévastateurs que ceux des agressions animales dans le film d'Hitchcock. »⁹³

En mettant en rapport ces deux scènes que sont l'attaque des oiseaux et le sommeil étrange du *Village des Damnés*, nous avons deux scènes d'attaques à dimension surnaturelle dont les représentations diffèrent.

Si dans *Les Oiseaux*, l'attaque des animaux se veut agitée et agressive, le sommeil dont seront victimes les habitants de Midwich est à l'inverse particulièrement immobile. La temporalité du *Village des Damnés* est alors vecteur de cette inquiétante étrangeté discutée depuis le début de ce travail car après la ferveur et l'agitation de la kermesse, tout s'arrête très soudainement. La situation paraissait familière, bien connue et un élément imprévu et surprenant vient modifier brusquement cette banalité du quotidien.

Au cours de cette séquence, le plan en contre-plongée sur l'horloge semble être le déclencheur visuel et sonore de cette manifestation étrange. Un bruit de vent vient se mêler à la bande-son plutôt calme (qui contraste par ailleurs avec l'agitation sonore de la kermesse à l'extérieur de l'école) et l'oiseau dans sa cage s'agite quelques secondes avant de s'interrompre, accompagnant ainsi la chute soudaine du personnage de Jill.

Le silence et l'immobilité règnent en maîtres sur la petite ville de Midwich. Commence alors l'exploration visuelle de la *little town* : le spectateur parcourt la géographie imaginaire de cette ville fictive par une série de plans descriptifs montrant à la fois la léthargie générale et les lieux importants de Midwich.

Grâce à cette série de plans fixes, une action isolée où seuls Jill et le gardien de l'école seraient victimes de cet étrange sommeil, s'élargit progressivement à l'espace de l'école, puis à l'ensemble

⁹² CARPENTER John, *Le Village des Damnés (Village of the Damned)*, 1995, Universal Pictures Video, 2000. Annexes p. 35 à 37.

⁹³ Sébastien Clerget, *op.cit.*, p. 111.

de la petite ville isolée, s'attardant parfois sur des personnages d'ores-et-déjà identifiés au sein de la diégèse à l'instar de la femme du médecin local, Barbara Chaffee (interprétée par Karen Kahn) dont un plan plus rapproché nous confirme sa léthargie. Cette dilatation à la fois progressive et brutale de l'espace urbain montre les effets de cet étrange phénomène.

De plus, le rythme de cette dilatation n'est pas anodin toujours dans cette perspective d'un rapport étroit entre temps et espace. L'ordre des lieux visités par le montage brutal nous propose une cartographie de Midwich, comme le faisait déjà le réalisateur avec le début de *The Fog*. L'épicentre de cette géographie imaginaire se concentre sur la kermesse⁹⁴, lieu de réunion pour les festivités locales, puis le montage permet d'élargir cette carte abstraite en proposant d'autres lieux de plus en plus éloignés de l'école. Si le montage nous permet de visualiser la mystérieuse léthargie qui s'empare de la *little town* avec un rythme dynamique, elle est brièvement interrompue par un regain de mouvement et de vitalité.

En effet, le personnage de Frank McGowan (Michael Paré) a quitté le lieu de la kermesse quelques minutes avant le sommeil soudain afin d'aller faire quelques achats supplémentaires. On le retrouve donc au volant de sa voiture sur une route déserte après la série de plans fixes qui nous montre l'ampleur de l'étrange phénomène. Un panoramique gauche-droite épouse le virage emprunté par le véhicule et dévoile un panneau indiquant que Midwich n'est plus très loin. Cet écriteau permet la re-contraction de la cartographie mentale du spectateur : alors que plusieurs plans tendaient à l'élargir, voici que McGowan est à contre-courant, se jetant droit dans la gueule du loup. Ce changement d'une force centripète à une force centrifuge s'explique par l'objectif principal de cette séquence : montrer les limites du phénomène surnaturel. Cette limite est purement spatiale. Invisible, le spectateur la découvre lorsque McGowan la détecte en constatant son environnement amorphe avant d'en être lui-même la victime.

Cet élargissement de l'espace diégétique contraste avec le début du film qui, à l'inverse, est placé sous le signe de la contraction de l'espace. Dans des dimensions très différentes d'un point de vue spatial et temporel, ces deux séquences tendent pourtant à montrer l'isolement extrême de cette petite communauté en proie à un phénomène extraordinaire.

⁹⁴ Et plus précisément, dans un premier temps, à l'intérieur même d'une classe avant que le montage ne permette au spectateur de prendre en compte l'ampleur du phénomène en éjectant la caméra à l'extérieur de l'école.

Les deux ouvertures des films contrastent, utilisant l'immobilité soudaine pour l'un et l'activité anormale de ce qui ne devrait pas l'être pour l'autre. Pourtant, leur objectif est le même : faire de la *little town* un endroit inquiétant où la spatialité est bouleversée.

Dans *L'Amérique évanouie*, Sébastien Clerget fait la comparaison entre la description sonore et visuelle de les villes de Midwich dans *Le Village des Damnés* et d'Antonio Bay de *The Fog* : l'auteur met en avant le fait que la mise-en-scène de Carpenter dans *Le Village des Damnés* dépeint une ville presque figée, « aux allures de nature morte »⁹⁵ alors qu'Antonio Bay dans *The Fog* met en avant le mouvement suggéré par la bande son qui enchaîne des bruits familiers, donnant progressivement une teinte fantastique et inquiétante à une ville de bord de mer. Le son est alors caractéristique de l'animation de l'image aussi bien du point de vue narratif (les objets s'animent mystérieusement) que d'un point de vue formel : le changement de son appelle le changement de plan au montage et permet ainsi d'étendre la cartographie imaginaire que le spectateur peut se faire d'Antonio Bay dans les premières minutes du film.

Cette volonté cartographique se ressent également par la voix de Stevie Wayne qui sert de fil conducteur à cette longue séquence introductive à l'espace d'Antonio Bay. Sa voix, et par conséquent l'espace sonore qu'elle génère, permet de relier les différents arcs narratifs présentés⁹⁶ participant ainsi au même titre que le montage à la création d'un espace cartographié cohérent.

Il est intéressant de noter que la voix de Wayne est aussi bien un marqueur spatial que temporel. En effet, si elle permet l'élaboration d'une découverte visuelle pour le spectateur, Stevie informe du temps qui passe. À plusieurs reprises, elle interrompt la diffusion de sa musique afin de donner l'heure; précision qui a toute son importance au sein du récit puisque c'est à minuit précisément que le journal du père Malone sort de sa cachette. Ainsi, l'alliance de l'espace et du temps au cours de cette longue séquence cartographique génère le fantastique au sein de l'espace urbain familier.

Cette importance de la mise-en-scène cartographique, chère à Carpenter, ne se retrouve que très brièvement dans le *The Fog* de Rupert Wainwright (2005). Antonio Bay est ici une île, donc géographiquement beaucoup plus isolée que le Antonio Bay de Carpenter.

⁹⁵ L'auteur parle de la succession des plans fixes comme d'une « série de tableaux ».

⁹⁶ Notons par exemple des actions narratives différentes : la découverte du journal dans l'église du Père Malone, lorsqu'Elizabeth (Jamie Lee Curtis) est prise en stop par Nick Castle (Tom Atkins) ou encore avant que les pêcheurs au large ne se fassent attaquer par le brouillard meurtrier.

Comme portée par le vent⁹⁷, la caméra va s'approcher progressivement de l'île et nous faire découvrir sa côte grâce quelques travellings vers l'avant assez rapides. La voix radio de Stevie Wayne ne tarde pas à apparaître et le montage nous amène directement face au phare depuis lequel elle émet. La voix de Wayne semble dicter le montage car après avoir dirigé le montage vers son phare, ses mots l'orientent vers le port d'Antonio Bay puis vers l'hôtel de ville.

Cette courte présentation de la géographie d'Antonio Bay s'intéresse ici davantage à l'île et aux lieux narrativement importants pour la suite du film tandis que Carpenter a fait de sa cartographie une exploration urbaine, également portée par la voix off de Stevie Wayne. Néanmoins, celle-ci discute de la météo et non des lieux où nous entraîne le montage, permettant ainsi une découverte plus aléatoire de la *little town* portuaire et de ses non-lieux.

Un autre élément est intéressant à mettre en lumière dans le film de Wainwright : le rapport entre la ville, son développement et le temps⁹⁸. Dans une séquence où les personnages d'Elizabeth et Nick (interprétés respectivement dans le remake par Maggie Grace et Tom Welling) sont attablés dans le café portuaire, la jeune femme montre à son compagnon le journal du père Malone qu'elle a trouvé quelques séquences auparavant. Près d'eux, se trouve une série de photographies qu'Elizabeth finit par observer attentivement. Les cadres photos présentent trois périodes de l'évolution d'Antonio Bay et mettent ainsi en scène l'émergence de la modernité urbaine. Grâce à un mouvement de caméra de bas en haut, la mise-en-scène nous présente concrètement le développement de leur ville basée sur la corruption et une action meurtrière cachée. De nouveau, l'espace et le temps sont couplés pour révéler la soudaine richesse d'Antonio Bay sur la troisième photo et ainsi insister narrativement sur la raison d'un tel développement. Si chez Carpenter le meurtre des lépreux est lu par le père Malone, comme nous le verrons dans le développement suivant, Wainwright choisit de mettre en scène le développement d'Antonio Bay à travers les photos discutées les liant entre elles grâce à un mouvement de caméra pour ajouter à la part d'anormalité de la situation.

⁹⁷ WAINWRIGHT Rupert, *The Fog*, 2005. Annexes p. 38.

⁹⁸ WAINWRIGHT Rupert, *The Fog*, 2005. Annexes p. 39.

2. LA *LITTLE TOWN* COMME MICROCOSME URBAIN : LE RÔLE FÉDÉRATEUR DE L'ÉGLISE, SON AUTORITÉ ET SA DÉCADENCE COMME REFLET DE LA DÉSINTÉGRATION SOCIALE.

S'il est clair que la *little town* par définition est le modèle urbain qui tend le plus à l'isolement spatial en terme de distance, il est intéressant de travailler sur la notion de microcosme qui serait également un élément de définition important.

L'unité de lieu apporte beaucoup à cette idée de microcosme urbain, mais étant une caractéristique très fréquente du cinéma de Carpenter, elle ne fait donc pas la seule spécificité pour caractériser la représentation des *little towns*. Néanmoins, couplée à une cartographie assez précise de l'environnement, l'unité de lieu permet d'ancrer un peu plus la ville représentée dans une volonté poussée de réalisme afin de faire intervenir une dimension irrationnelle.

Le soin porté à la mise-en-scène spatiale dans une optique cartographique d'Antonio Bay et *Midwich* pour souligner l'isolement quasi-total de ces deux petites villes tend également à souligner l'idée de communautés recluses sur elles-mêmes vivant en autarcie.

Cette idée d'autarcie se retrouve d'ailleurs dans le remake de *The Fog* (Wainwright, 2005) , bien que différemment traitée, lorsque le long-métrage propose de faire d'Antonio Bay une île très éloignée des côtes, la séparant ainsi géographiquement du continent. Ainsi, les enjeux spatiaux ne sont nécessairement plus les mêmes : la mise-en-scène de Carpenter utilise le visuel spatial de la côte afin de permettre à son personnage de Stevie Wayne de guider les habitants d'Antonio Bay à travers le brouillard. L'espace géographique côtier a alors une fonction narrative importante. Néanmoins, dans les deux films, Antonio Bay apparaît comme un microcosme urbain étanche au reste du pays, voire du monde.

Au sein de ce microcosme urbain reculé et isolé, notons que les leaders politiques sont absents des deux récits cinématographiques que nous étudions dans ce développement. Les figures représentatives de l'État, comme le corps policier par exemple, sont également passées sous silence et ont un rôle mineur.

Ces petites communautés dépeintes par *The Fog* et *Le Village des Damnés* sont alors mises sous la tutelle de l'église : grande figure de l'autorité au sein des deux narrations dont le rôle fédérateur

soude les habitants de Antonio Bay et Midwich. Valeur fondatrice du mythe jeffersonien, où les espaces civilisés reculés doivent vivre en harmonie avec la nature, la famille et Dieu, l'église est mise à mal dans les films de John Carpenter aussi bien en terme narratif qu'en terme spatial.

À l'inverse, dans le film original de Wolf Rilla, *Le Village des Damnés* ne fait en aucun cas référence au clergé local comme accompagnant le développement des enfants. Seul un plan sur l'horloge de l'église, comme indicateur temporel, au début du film fait référence à la bâtisse religieuse s'incluant ainsi dans le paysage typique du village anglais. Le personnage du pasteur, lui n'est présent que dans une scène au début du film où il révèle malgré lui les grossesses de ses paroissiennes. Dans le film de Wainwright, l'église est quasiment absente du film contrairement au long-métrage original de Carpenter. Le bâtiment religieux n'est jamais montré et le père Malone est représenté comme un couard alcoolique qui fuit ses responsabilités. Le film soustrait à l'église des bâtiments publics comme la mairie qui contient un service d'archives, renouant davantage avec une vie administrative et politique.

La mise-en-scène de l'église et de ses représentants est donc une spécificité narrative et spatiale de John Carpenter, sa récurrence cherchant notamment à désacraliser l'entité religieuse comme il le fait notamment dans *Vampires* (1998) lorsque personnage principal (interprété par James Woods) découvre qu'une partie de la communauté religieuse pour laquelle il travaille s'allie aux forces du mal dans un soucis égoïste de vie éternelle.

L'église comme lieu fédérateur, comme lieu de convergence se retrouve également (et brièvement) dans *L'Antre de la Folie* (1994) et occupe une place décisive dans les enjeux diégétiques du film. En effet, alors qu'il est chargé de retrouver Sutter Cane, un écrivain à succès disparu, le détective John Trent pénètre la mystérieuse ville d'Hobbs End. D'abord fictive, cette *little town* se matérialise, s'ancre dans le réel grâce à la description qu'en fait Cane dans ses romans d'horreur. Au centre d'Hobbs End, se dresse une impressionnante église byzantine filmée comme le point de convergence tant attendu depuis le début de l'intrigue narrative⁹⁹. Mais cette architecture religieuse singulière aussi sein de la filmographie de Carpenter est filmée pour distordre les volumes et donner un aspect inquiétant à ce lieu sacré. Les angles de prise de vue permettent ainsi de déformer la façade de l'église pour souligner sa force inquiétante.

⁹⁹ CARPENTER John, *L'Antre de la Folie*, 1994. Annexes p. 40-41.

Néanmoins, si la caméra s'attarde sur ce bâtiment religieux à l'aspect à la fois majestueux et horrifique, sa mise-en-scène est loin de la normalité mise en avant dans la description filmique des églises dans *The Fog* et *Le Village des Damnés*.

L'église du *Village des Damnés* est moins représentée que celle de *The Fog* mais a pour rôle narratif de s'investir dans la vie communale notamment pour éduquer les enfants maudits. C'est un lieu de rassemblement où la communauté de Midwich sacre notamment la dizaine d'enfants née le même jour comme on le voit le jour de leur baptême commun¹⁰⁰. Alors que l'enfant du révérend se fait baptiser, la caméra va se déporter vers les bancs de l'église pour découvrir une séance de baptême généralisée au cours de laquelle tous les enfants nés viennent d'être inclus dans la communauté religieuse. Le mouvement de caméra vient alors englober l'ensemble de l'assistance dans un même volonté de souder encore un peu plus les habitants de Midwich désormais tous liés par l'arrivée soudaine et inhabituelle de cette série d'enfants.

Cette séquence d'harmonie et de paix contraste avec la fin du film¹⁰¹. Alors que le révérend George (Mark Hamill) a tenté de s'investir dans l'éducation des enfants maudits, l'homme d'église tente d'assassiner leur leader Mara Chaffey. La mise-en-scène de cette courte scène fragmente en trois plans son apparition pour souligner la décadence de ses principes religieux notamment le commandement « tu ne tueras point ». Pourtant, c'est ce que le révérend s'apprête à faire. Alors qu'on pense qu'il a renoncé à son attaque, le spectateur découvre en réalité qu'il a été découvert par le reste des enfants et que ses jours sont désormais comptés. Suite à sa mort, les habitants de Midwich se lancent dans une chasse aux sorcières contre les enfants retranchés dans une grange. La fait que le révérend ait failli ses préceptes a conduit Midwich et ses habitants à la haine et la destruction, rendant ainsi le personnage de l'homme d'église faillible et humain, avec ses qualités et ses défauts.

Par ailleurs, arrêtons-nous sur *The Fog* et la mise-en-scène du père Malone (Hal Holbrook). Montré dès les premières minutes du film comme un homme solitaire enclin à boire, c'est lui qui va trouver le journal de son aïeul dans le mur de sa paroisse. Cette séquence est d'ailleurs plongée dans la pénombre mais la scène se déroulant de nuit, la chose n'apparaît pas si étonnante. Ce qui est néanmoins plus intéressant en terme de mise-en-scène spatiale, c'est une séquence plus tardive dans

¹⁰⁰ CARPENTER John, *Le Village des Damnés (Village of the Damned)*, 1995, Universal Pictures Video, 2000. Annexes p. 42.

¹⁰¹ CARPENTER John, *Le Village des Damnés (Village of the Damned)*, 1995, *ibid.* Annexes p. 43

le film où Kathy Williams (Janet Leigh) et son assistante Sandy Fadel (Nancy Loomis) viennent à la rencontre du Père Malone pour discuter des festivités d'Antonio Bay. La nuit inquiétante du début du film a laissé place au temps de la journée et les deux femmes arrivent en voiture devant une église entourée de nature. L'arrivée des deux femmes commence par un plan large mais bientôt, le travelling qui les suit va rétrécir le cadre comme pour annoncer un événement majeur.

À l'intérieur, l'église est lumineuse et riche. La caméra se concentre sur Kathy Williams qui cherche le Père Malone qui se répond pas à ses appels. Elle finit par s'arrêter et appelle de nouveau l'homme d'église mais il reste silencieux. Cadrée sur la gauche plus lumineuse, les ténèbres s'emparent de la droite du cadre par laquelle le Père Malone va symboliquement surgir¹⁰². Le père Malone dans la tourmente. Il habite la noirceur dès lors qu'il connaît la terrible vérité sur l'enrichissement de sa ville et sur les actions indignes de son grand-père. Jusqu'à la fin du film, on trouve une gradation dans l'obscurité de l'église qui se répand jusqu'au jugement final. On retrouve notamment ici une dichotomie entre un extérieur impeccable nourri par la flore environnante et un intérieur beaucoup plus scindé, mitigé avec une part de lumière et une part d'ombre comme si le savoir de la malédiction gangrenait petit à petit à la fois l'architecture et le Père Malone¹⁰³.

À la fin du film, au moment de l'ultime attaque du brouillard sur l'église où sont retranchés les personnages principaux, les lépreux de l'Elizabeth Dane s'attaquent notamment à l'architecture de l'église en détruisant les vitraux, passant leurs bras à l'intérieur du bâtiment religieux. En brisant les fenêtres de l'église à la fin de *The Fog*¹⁰⁴, les fantômes font éclater les frontières rationnelles entre les vivants et les morts ainsi qu'entre le passé et le présent comme nous le développerons dans les réflexions suivantes.

¹⁰² CARPENTER John, *The Fog*, 1980, TF1 Video, 1999.
Annexes A p. 44.

¹⁰³ Michelle Le Blanc et Colin Odell écrivent à propos du personnage : « Malone est un alcoolique mais, d'une façon très hawsienne, ce défaut cache sa nature : celle d'un homme honorable. Il est prêt à donner sa vie pour sa ville et à expier les péchés de ses ancêtres. »
Traduit de l'anglais : « Malone is an alcoholic but, in a Hawksian way, this flaw hides the fact that he is an honorable man. He is willing to give his life for the town and to atone for the sins of his ancestors. »

Michelle Le Blanc et Colin Odell, « The Shape of Terror », *John Carpenter*, Kamera Books, Harpenden (GB), 2011, p. 50.

¹⁰⁴ CARPENTER John, *The Fog*, 1980, TF1 Video, 1999.
Annexes B p. 44.

3. LA QUESTION DE LA COHABITATION AVEC LE MILIEU NATUREL : LE COMBAT DE LA CIVILISATION ET LE PASSÉ REFOULÉ.

Comme nous l'avons exposé dans l'introduction de ce troisième chapitre, la *little town* se caractérise avant tout par le besoin de renouer avec la nature, loin de la ville agitée et oppressante que l'on peut voir décrite par *Invasion Los Angeles* et plus libre que la banlieue planifiée et uniformisée. Cet espace urbain se veut être l'équilibre entre civilisation et espace naturel.

De cette volonté symptomatique de la *little town*, celle-ci est construite pour cet équilibre entre nature et civilisation.

Pour symboliser cette balance, la « Prairie School »¹⁰⁵ est un mouvement architectural développé à la fin du 19e siècle dans une volonté de résister à l'uniformité des bâtiments construits dans les grandes villes américaines. Là où l'on érige des gratte-ciels, la « Prairie School » souhaite une « architecture organique » dans le prolongement d'un environnement naturel. En opposition au béton, les bâtisses utilisent le bois ou la pierre souhaitant mettre en valeur un style typiquement Américain (loin des gratte-ciels impersonnels des grandes villes). Pour également se démarquer des chantiers dans les grandes villes, la « Prairie School » engage des sociétés artisanales pour la réalisation de leurs travaux à l'inverse des constructions qui emploient des travailleurs « déshumanisés ».

Cette architecture typique des *little towns* américaines se retrouve dans les deux films de Carpenter. Nous la retrouvons notamment dans *The Fog* lorsque le fils de Stevie Wayne, Andy (Ty Mitchell), trouve un bout de l'épave du navire lépreux rejeté par la mer¹⁰⁶.

La séquence s'ouvre sur une ouverture au noir, ce qui nous permet d'apprécier la spatialité gigantesque de la plage californienne sur laquelle joue Andy : les falaises s'étendent à perte de vue, la mer ronge la plage avec un dégradé de bleu que l'on retrouve dans l'esthétique générale du film. Pour marquer cette impression d'une nature plus forte que l'humanité (ou en tout cas plus présente), le plan laisse le temps au petit garçon d'arriver devant la caméra. Hors-champ, il aperçoit quelque

¹⁰⁵ Alice Béja et Agnès Berbinou-Dezalay, « Chapter XI. Progress and its perils (1914-1945) » dans *Crossing Boundaries : Histoire et Culture des pays du monde anglophone* sous la direction de François Grellet, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p.334.

¹⁰⁶ CARPENTER John, *The Fog*, 1980, TF1 Video, 1999. Annexes p. 45 à 47.

chose qui l'intrigue et le montage nous permet de visualiser un nouveau pan de plage, lui-même entouré par la mer et des falaises lointaines. De nouveau concentré sur Andy, la caméra va le suivre en effectuant un panoramique droite-gauche qui va permettre de rassembler les deux espaces jusqu'alors séparés par une coupe. Aussi vite qu'il est arrivé, le petit garçon va s'éloigné et être récupéré dans le plan suivant qui de nouveau effectue le même mouvement de caméra que précédemment, ceux-ci permettant de faire ressentir toute l'étendue de la plage parcourue. Alors qu'Andy s'avance vers l'eau pour aller découvrir l'objet de sa curiosité, le montage va venir introduire un véritable dialogue visuel entre l'enfant et la mer. Les vagues permettent alors de révéler un bout d'épave qu'Andy va emmener hors du cadre. Cependant, la coupe n'intervient que quelques secondes après son départ, permettant de laisser un plan entièrement bleuté. Ce laps de temps suffit à contraster avec la prochaine scène dont Andy est le lien. Après avoir visionné le bleu de l'écran, celui-ci propose un plan riche d'éléments naturels : les bois sur la droite du cadre, les falaises au loin, le ciel chargé de nuage et l'eau. Au milieu de ce cadre se dresse une maison entouré de cette nature diversifiée et prédominante. Pourtant le bâtiment ne contraste pas avec son environnement mais le complète, elle se fond dans le paysage avec son architecture singulière et ses matériaux naturels. Cette maison est alors typique de la Prairie School et représente jusque dans sa mise-en-scène l'équilibre désiré entre nature et civilisation.

Le dernier plan de la scène est un panoramique droite-gauche qui suit dans un premier temps Andy avant que le mouvement ne se déporte sur des cadres photos, se concentrant alors momentanément sur l'intérieur de la maison, pour finalement s'arrêter sur le petit garçon qui entre en courant chez lui. Une mise au point sur l'enfant et sur le bois derrière lui va permettre de poursuivre dans cette idée de complémentarité entre l'intérieur de la maison, représentatif de la civilisation, et la nature soulignée par l'arrière plan forestier et la grande profondeur de champ de ce plan.

Si dans cette scène de *The Fog*, nous avons l'idée d'un équilibre entre la nature et l'architecture marqué par la mise-en-scène, une séquence du *Village des Damnés* montre au contraire le cadre naturel comme déséquilibré, reflétant ainsi la situation narrative. Il s'agit de la scène du suicide assisté de Barbara Chaffey¹⁰⁷. Dans la séquence précédente, le spectateur découvre les dons télékinésiques de Mara Chaffey (Lindsey Haun), la fille de Barbara et Ian. Volontairement, l'enfant ordonne à sa mère de s'ébouillanter le bras grâce à ses pouvoirs et Barbara semble être consciente des habilités de sa fille.

¹⁰⁷ CARPENTER John, *Le Village des Damnés (Village of the Damned)*, 1995, Universal Pictures Video, 2000. Annexes p. 48-49.

La scène discutée début par un plan large qui englobe la maison familiale dissimulée derrière une rangée horizontale d'arbres tandis que Barbara s'approche de la caméra au premier plan. L'atmosphère est inquiétante : il fait sombre et du brouillard environne le personnage. La caméra va suivre une Barbara terrorisée grâce à un panoramique qui balaye le paysage brumeux qui l'entoure, reflet de son état moral. S'en suit une série de plans sur Ian et Mara, à l'intérieur de la maison. De la fenêtre, Ian regarde sa femme, immobile à l'extérieur au milieu de la nature et de cet épais brouillard. Un plan rapproché sur Barbara nous est proposé par la suite : elle est cadrée sur la droite et la maison prend tout l'espace restant sur sa gauche. Chaffey regarde en contrebas et le montage nous montre la mer en bas de la falaise. Soudainement, un plan très rapproché sur Mara apparaît alors qu'elle regarde hors champ vers la droite du cadre. Deux plans font de nouveau alterner Barbara et Mara, faisant ainsi momentanément disparaître la séparation entre intérieur et extérieur. Grâce à ses pouvoirs, symbolisés par cet entremêlement d'espaces, Mara encourage silencieusement sa mère à se jeter de la falaise. Retour sur Ian qui jette de nouveau un coup d'œil par la fenêtre, notant que la silhouette de sa femme a disparue. Il se précipite dehors, traversant la distance qui sépare sa maison du contrebas en appelant son épouse en vain. La caméra se déporte lentement sur les sapins et s'élève légèrement dans le ciel avec un effet de distorsion très léger sur les bords du cadre. Le visage de Mara apparaît en fondu sur la droite de ce même plan, signe qu'elle transcende désormais les espaces. À l'instar de la *wilderness* mise-en-scène dans cette séquence, les enfants maudits sont trop forts pour l'humanité.

À l'inverse, *Le Village des Damnés* de Rilla (1960) se déroule au Royaume-Uni et propose ainsi un décor architectural différent de celui des États-Unis. Dans le film d'origine, Midwich est un village de la campagne anglaise au début des années 60 (à quelques heures de Londres d'après les éléments narratifs du film) en proie au même sommeil mystérieux que chez Carpenter. Midwich se trouve dans les terres, à l'inverse des deux films de Carpenter qui sont sur les côtes californiennes¹⁰⁸.

Le brouillard de *The Fog* est un élément naturel avec une aura surnaturelle, si ce n'est magique, dans le film de Carpenter. Il est le voile qui distord les règles fondamentales de l'espace et du temps.

¹⁰⁸ La narration justifie dans les deux cas l'utilisation d'un décor ultra-naturel pour les films de Carpenter que ce soit pour que la mer participe à l'enquête sur le brouillard (comme avec la scène où Andy récupère un bout d'épave) dans *The Fog* ou avec le suicide de la mère dans *Le Village des Damnés* de 1995.

D'un point de vue esthétique, le brouillard dissipe l'image, efface les barrières matérielles montrées. Ainsi, un espace urbain filmé, progressivement absorbé par le *fog* va se décloisonner par l'absence d'entraves matérielles.

En terme de narration, le brouillard est la condition principale de la déferlante de revenants sur Antonio Bay. Le phénomène météorologique est alors aussi bien vecteur de changement spatial que temporel car il parvient à accompagner les morts du passé dans le présent dans un seul but : qu'ils obtiennent leur vengeance.

Avec ce film, les éléments naturels et plus précisément le brouillard vengeur sont donc associés au passé qui part à l'assaut du présent afin de le hanter. Alain Boillat écrit à ce propos :

« Le double mouvement d'anthropomorphisation d'un élément naturel (la brume, mue par une certaine intentionnalité) et de déshumanisation d'individus hostiles provoque une indécision fondamentale quant à l'essence de la menace, associée depuis Night of the Living Dead de George A. Romero (1968). La horde est l'expression d'une « primitivité » qui s'applique entre autres à la représentation des tribus indiennes. Autrefois victimes d'ostracisme parce qu'ils avaient contracté la lèpre, les hommes de Black -seul ennemi qui se voit in fine individualisé - connaissent aujourd'hui l'altérité fondamentale des revenants ». ¹⁰⁹

Ainsi, la cohabitation avec les éléments naturels amènerait symboliquement à la cohabitation avec son propre passé historique car, c'est au moment où la petite communauté d'Antonio Bay s'apprête à fêter le centenaire de la ville côtière que le terrible secret de sa création surgit et que le brouillard meurtrier commence à sévir. De manière plus générale et hors le propos diégétique du film, le passé historique serait la création même des États-Unis d'Amérique qui sont nés « non pas dans l'innocence et le consensus originels, mais bel et bien dans la violence et la fraude »¹¹⁰, tout comme la genèse d'Antonio Bay dans *The Fog*. Cette même question de la colonisation et de l'annexion d'un territoire se retrouve également dans *Ghost of Mars* dans lequel les martiens attaquent les colonisateurs de la Terre grâce à un brouillard sableux qui n'est pas sans rappeler le processus utilisé par les fantômes de *The Fog*.

Dans ce rapport entre colonisateurs et colonisés, *The Fog* et *Le Village des Damnés* forment les deux côtés d'une même pièce. D'un certain point de vue, les deux films aux enjeux différents,

¹⁰⁹ Alain Boillat, « Les fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'indien chez John Carpenter et dans le cinéma d'épouvante de la fin des années 70 » dans *Les Peurs de Hollywood*, sous la direction de Laurent Guido, Antipodes, Lausanne, 2006 p.169-170.

¹¹⁰ Michael Rogin, *Les Démon de l'Amérique*, Paris Seuil, 1998, p.139, cité par Alain Boillat, *ibid.*, p.139.

proposent néanmoins une même dynamique d'implantation territoriale. *The Fog* nous présente la culpabilité soudaine d'une communauté face à son passé peu glorieux de colonisateur et d'assassin tandis que *Le Village des Damnés* expose le récit d'une communauté soumise aux maternités involontaires d'un peuple invisible de colonisateurs surnaturels. Dans ces deux cas de figure, les rôles sont inversés : tantôt la communauté humaine est responsable de l'annexion d'un territoire qui ne leur appartenait pas (et de ses conséquences), tantôt elle est victime d'une tentative d'implantation territoriale de la part d'une menace inexplicable.

Cette problématique spatiale en terme de territoire ne se retrouve que dans ces films (*The Fog*, *Le Village des Damnés* et *Ghost of Mars*) au cours desquels les villes représentées sont isolées du reste d'une communauté plus large.

Concernant cette idée du passé refoulé, le film de Wainwright se veut beaucoup plus moderne avec des enjeux narratifs plutôt différents : là où le film d'origine choisit de ne pas mettre en scène le passé peu glorieux des habitants d'Antonio Bay, Wainwright parsème son long métrage de flashbacks plus ou moins longs qui transportent le spectateur directement dans le passé lorsque Carpenter préférait utiliser la mise-en-scène de l'espace pour représenter la confrontation entre les deux temps. Néanmoins, si la mise-en-scène de l'espace urbain n'est pas autant utilisée par Wainwright que par Carpenter, le réalisateur du remake ajoute à son récit une dimension plus personnelle que le film original.

En effet, l'attribution de flashbacks récurrents qui viennent casser le récit principal dans sa linéarité ont pour but de dévoiler un effet dramatique important pour comprendre les ajouts personnels du réalisateur. Au cours de ces séquences dans le passé, nous découvrons progressivement que les protagonistes (les pères fondateurs comme les lépreux) sont les mêmes acteurs qui interprètent les habitants d'Antonio Bay dans les années 2000. Cette idée d'une réincarnation propose une idée intéressante sur la vision temporelle et spatiale du remake : Antonio Bay n'est pas seulement victime de son passé refoulé de manière passive mais est également coincé dans une boucle spatio-temporelle. Aucun des personnages vivant sur l'île ne l'a quittée, hormis Elizabeth, et beaucoup d'entre eux se retrouvent dans les flashbacks proposés.

Le vent et la mer sont également des éléments naturels essentiels à discuter notamment en terme d'espace sonore. Ces deux composants typiques du paysage de la côte maritime sont vecteurs d'instabilité et instaure une dimension inquiétante, presque gothique, au récit en question.

Sébastien Clerget discute lui aussi de cette dimension gothique importée de la tradition victorienne et écrit :

« Comme souvent dans les films issus de cette région (Fog, Les Vampires de Salem, Cujo, Hurlements), la brume prend ainsi le relais du smog londonien, déplaçant le fantastique des sombres ruelles des grands cités vers d'autres lieux, d'autres récits, d'autres temps et d'autres paysages. »¹¹¹

Avec *The Fog*, l'omniprésence du vent, de la mer et du brouillard rend compte à l'image d'une véritable tension entre la nature et la civilisation. La nature étant du côté du passé refoulé, la dichotomie entre les éléments naturels et les habitants d'Antonio Bay est encore plus forte.

Ainsi, l'atmosphère du film et le sentiment d'angoisse qui en résulte reposent notamment sur les manifestations naturelles comme le brouillard, le vent, la mer et la nuit mais également sur les changements qu'elles opèrent sur l'espace urbain et sa perception.

Si les éléments naturels sont moins présents dans *Le Village des Damnés* que dans *The Fog*, le premier reste néanmoins intéressant à analyser grâce à son espace urbain de *little town*. Comme exposé depuis le début de ce développement, la *little town* se caractérise par sa volonté d'être plus proche de la nature que les autres espaces présents dans le paysage urbain américain. Nous avons vu ci-dessus que le générique du film se focalisait sur la vaste étendue qu'est la mer grâce à un long plan séquence.

Symboliquement, il est intéressant de souligner que le premier dévoilement d'Antonio Bay se fait grâce à un travelling de bas en haut, prenant racine sous terre pour mieux remonter à la surface comme le fera le terrible secret renfermé dans le journal du père Malone.

¹¹¹ Sébastien Clerget, « Kelseyville Pope Valley (Twixt) », *op.cit.*, p.136.

La question des couleurs est également intéressante à poser car les dominantes utilisées par John Carpenter pour ses deux films sont radicalement différentes.

En effet, si pour *The Fog*, le réalisateur américain a majoritairement utilisé des plans aux teintes bleutées et verdâtres, Carpenter utilise un filtre rouge pour *Le Village des Damnés*, le même qu'il réutilisera pour les mise-en-scènes de *Vampires* (1998) et *Ghost of Mars* quelques années plus tard.

L'utilisation de couleurs si différentes influe nécessairement sur l'espace urbain montré à l'écran, lui conférant des caractéristiques narratives différentes. Le bleu et le vert de *The Fog* renverraient aux dominantes utilisées pour mettre en scène le fameux brouillard meurtrier. Ces couleurs sont reprises par les éléments de décors urbain comme le montre la première séquence du film où des panneaux lumineux, par exemple, vont faire appel à ce verdâtre symptomatique de la brume et des morts qui l'accompagnent.

Dans une autre dimension, le rouge utilisé pour *Le Village des Damnés* semble faire appel à une autre interprétation. En effet, l'utilisation de dominantes bleues dans le cas de *The Fog* et rouges dans celui du *Village des Damnés* donne naturellement des couleurs symboliquement différentes et fortes en termes diégétiques. Le bleu, couleur sombre et glaçante renvoie davantage aux codes génériques du film d'épouvante, du film de fantômes alors que les couleurs rouges (notamment utilisées pour mettre en valeur la terre) semblent renvoyer davantage aux codes du western que John Carpenter affectionne tant.

Ainsi, à travers une cartographie de l'autarcie qui caractérise la *little town* de Carpenter, l'Église incarne les valeurs et les institutions qui soudent la communauté états-unienne. Néanmoins, ce symbole de l'identité américaine se dégrade lorsque ce qui devait rester enterré remonte à la surface ; ou lorsque ce qui devrait rester isolé et pur se voit colonisé par une altérité menaçante. Naît donc une opposition entre le passé et le présent, le mythe et l'inhabituel : un combat qui, à travers le microcosme de la *little town*, oppose milieu naturel et milieu civilisé, milieu des apparences émergées et milieu de la réalité enfouie. Or, c'est la frontière devenue peu étanche entre réel et irrationnel qui permet l'interpénétration de ces deux espaces et de leurs symboles.

Le long de la côte californienne décrite au cours des deux films étudiés se dresse également la deuxième métropole la plus peuplée des États-Unis : Los Angeles. Au total opposé de l'autarcie et

de la volonté d'éloignement de Midwich et Antonio Bay, Los Angeles apparaît comme une ville mondiale aux enjeux spatiaux très différents.

CHAPITRE IV. LA « GRANDE VILLE » : LA SOLITUDE ET L'OPPRESSION DANS *ASSAUT (1976)* ET *INVASION LOS ANGELES (1988)*.

Dans la dernière partie de ce travail, nous nous intéresserons à l'espace urbain par excellence : le centre-ville et sa très petite couronne, réunies sous l'appellation « Grande Ville ». Si nos deux premiers espaces urbains avaient pour volonté de s'éloigner des métropoles et des espaces urbains à fortes densités, voyons comment John Carpenter met en scène ce cœur de l'urbanisme et plus particulièrement la ville de Los Angeles, théâtre des deux histoires que proposent *Assaut (1976)* et *Invasion Los Angeles (1988)*.

Sous cette appellation de « grande ville » est regroupé le centre-ville et ses alentours comme le décrit Cynthia Ghorra-Gobin :

« Elle comprend une aire centrale (downtown) entourée d'une zone plus ou moins détériorée et habitée par les minorités ethniques et les immigrés récentes, puis une zone plus prospère où vivent les classes laborieuses, non loin de leur lieu de travail. »¹¹²

Grâce aux films que sont *Assaut* et *Invasion Los Angeles*, tous les deux traitant de l'espace urbain qui nous intéresse, nous verrons comment la mise-en-scène caractérise la ville américaine de Los Angeles (où les deux histoires se déroulent) comme une spatialité de solitude et d'oppression.

Pourtant, ces deux films ont une trame narrative assez différente. Si dans *Assaut*, un petit commissariat en passe d'être désaffecté se voit attaqué par un groupe d'individus aux intentions floues, *Invasion Los Angeles* discute de la déambulation de John Nada, un sans-abri, dans la métropole américaine.

Il est néanmoins important de souligner que malgré des problématiques plus ou moins similaires, les deux films discutés ont plus de dix ans d'écart. À cet égard, les enjeux narratifs et spatiaux des

¹¹² Cynthia Ghorra-Gobin, « La structure urbaine nord-américaine », « Les fondements de la ville américaine », *Géographies et culture* [En ligne], 1 | 1992, mis en ligne le 06 janvier 2014, p. 1-2.

métrages pourraient être différents. Pour avoir quelques éléments de contexte sur les deux périodes relatives aux longs métrages, commençons par les années 70 de *Assaut*.

Les années 70 aux États-Unis résultent d'un mouvement de contestation important soulevé au cours des années 60. Dans son article « Les États-Unis des années 1960 », Jacques Portes écrit :

« Dix ans plus tard, ce calme apparent a été remplacé par une atmosphère de bruit et de fureur. L'assassinat politique est devenu habituel : John Kennedy, Malcom X, Martin Luther King et Robert Kennedy en ont été les victimes les plus connues, alors que d'autres, comme Georges Wallace, le gouverneur d'Alabama, ont été gravement blessés. À partir de 1965, avec celles de Watts à Los Angeles, des émeutes raciales éclatent dans de nombreuses villes du Nord du pays comme Detroit et Newark. Les manifestations contre le racisme, puis contre la poursuite de la guerre du Vietnam, se multiplient et font croire aux plus craintifs que les États-Unis sont au bord de la guerre civile. Dans le même temps, une révolution des mœurs et des goûts est en marche. La jeunesse étudiante rejette le conformisme pesant de ses parents et vibre aux sonorités de Bob Dylan, de John Coltrane ou même des Beatles (...); les modes vestimentaires sont bouleversées par la fantaisie et la provocation. À la fin de la décennie, le cinéma a fait éclater son corset moral : des films comme Easy Rider et Bonny and Clyde illustrent cette liberté extrême et deviennent rapidement culte. »¹¹³

Ce mouvement de contestation vaste, avec tous les changements politico-sociaux qu'il suppose, est accompagné au début des années 70 de l'émergence d'un certain nombre de gangs de rue armés et violents notamment à Los Angeles¹¹⁴ avec la constitution des « Crips and Bloods » vers 1972. Ce groupe composé majoritairement d'Afro-américains s'est constitué en réponse au racisme dont ils étaient victimes, au chômage de masse, à la pauvreté et à la répression policière. Ancré dans ce contexte violent des années 70, *Assaut* propose lui aussi de suivre l'un de ces gangs de Los Angeles composé ici de plusieurs minorités. En effet, au début du film, nous est présenté un rassemblement des quatre chefs du « Street Thunder », un gang armé qui vient de perdre plusieurs de ses hommes dans une descente de police au début de la narration. La séquence du *cholo*, le sacrifice de sang¹¹⁵, nous présente ainsi quatre personnages aux ethnicités différentes, représentatifs de minorités.

¹¹³ Jacques Portes, « Les États-Unis des années 1960 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 87, 2007/3, p. 2.

¹¹⁴ « Dans les années 1970, des gangs de rue émergent dans la plupart des quartiers populaires à travers la Californie ». À ce moment-là, on comptait vingt villes californiennes avec une population de 100 000 habitants ou plus. Dix-neuf d'entre elles ont rapportées des problèmes liés aux gangs (...).

Traduit de l'anglais : « By the 1970s, street gangs had emerged in most populated areas across California. At that time, there were 20 cities in California with populations of 100,000 or more. Of these, 19 reported gang problems (...)

James C. Howell et John P. Moore, « History of Street Gangs in the United States », *National Gang Center Bulletin*, n° 4, mai 2010, p.12.

¹¹⁵ cf : Introduction, p. 8-9.

Soulignons également que *Assaut* est la réinterprétation revendiquée de John Carpenter de l'un de ses films fétiches : *Rio Bravo* (Hawks, 1959). À l'instar du shérif John T. Chance (John Wayne), Dude (Dean Martin) et Feathers (Angie Dickinson), le lieutenant de police Ethan Bishop (Austin Stoker), le prisonnier Napoleon Wilson (Darwin Joston) et Leigh la réceptionniste (Laurie Zimmer) vont devoir faire face aux assauts répétés d'une bande de malfrats sur leur commissariat. Néanmoins, le film de Carpenter s'inscrit dans une réflexion sociale et spatiale qui concorde avec le contexte souligné ci-dessus.

D'autre part, dans les années 80 de *Invasion Los Angeles*, le chômage atteint le pire taux depuis les années 30¹¹⁶ et la politique libérale du président Ronald Reagan creuse un peu plus le fossé qui sépare les plus riches et les plus pauvres. Cette catégorie sociale est alors montrée du doigt, comme le souligne Pierre Gervais dans son livre *Les États-Unis de 1860 à nos jours*. Il écrit :

« Mais la situation des pauvres devient dramatique (...). La guerre contre la pauvreté s'est muée en une guerre contre les pauvres »¹¹⁷

Ancrés dans leurs époques et sensibles aux conflits de leurs générations, les deux films de Carpenter nouent ici un lien très fort entre contexte politico-social et la représentation de l'espace cinématographique entièrement urbain.

Dans son livre sur Los Angeles, Cynthia Ghorra-Gobin souligne le cadre naturel de Los Angeles composé notamment de plages, de montagnes, de collines et de vallées¹¹⁸. Il paraît donc intéressant de souligner que ce cadre naturel diversifié n'est pas mis en valeur dans les deux films de Carpenter sur cette métropole de l'Ouest. Le réalisateur se concentre sur l'urbanité de Los Angeles et ne met pas en lien cet espace avec le milieu naturel qu'il réserve plutôt à sa mise-en-scène des *little towns* comme démontré dans le chapitre précédent.

¹¹⁶ Pierre Gervais, « La révolution reaganienne », *Les États-Unis de 1860 à nos jours*, 3e édition, Hachette Éducation, 2015, p. 135

¹¹⁷ Pierre Gervais, *ibid.*

¹¹⁸ Cynthia Ghorra-Gobin, « Les particularités du cadre physique », « Une région volontaire, née de l'immigration interne », *Los Angeles : le mythe américain inachevé*, CNRS Éditions, CNRS Plus, Paris, 2002, p. 30-31.

1. LA QUESTION DU GIGANTISME ET DE LA DISSIMULATION URBAINE : LA PARANOÏA SPATIALE.

La question du gigantisme est symptomatique de l'urbanisme américain de par la grande superficie de son territoire national. C'est pourtant associée à l'espace de ville que cette réflexion prend son sens dans la filmographie de Carpenter en terme d'urbanisme. Si d'autres milieux s'emparent également de cette question dans des optiques différentes¹¹⁹, la « grande ville » de Carpenter y trouve une matière riche et pleine dans les deux films que sont *Assaut* et *Invasion Los Angeles*.

Mettre en scène Los Angeles dans ces deux exemples, c'est mettre en scène un terrain gigantesque hasardeux et oppressant comme nous le verrons au cours de ce développement. Comme le souligne, Cynthia Ghorrin-Gobin :

« *Le paysage américain diffère du paysage européen par son immensité et son échelle qui requièrent un certain temps d'adaptation pour tout visiteur arrivant dans ce pays* »¹²⁰

La ville est un paysage complexe par sa richesse visuelle et sonore comme nous le montre la première séquence d'*Invasion Los Angeles*. Elle nous présente le personnage de John Nada (Roddy Piper) qui arrive dans la grande métropole américaine par les voies de chemin de fer, à pied¹²¹. Il se révèle d'ailleurs au spectateur après le passage d'un train comme si le film prévenait d'ores-et-déjà le spectateur que son ambition première était de révéler ce qui était d'ordinaire invisible¹²².

Dès le début de la séquence, la spatialité typique de la ville est révélée aux yeux du spectateur : le plan s'ouvre sur un mur plein de graffitis¹²³ après une lente ouverture au noir qui permet d'apprécier progressivement l'apparition des couleurs et d'appréhender l'espace urbain. À l'inverse, l'espace

¹¹⁹ Pensons notamment à l'isolement extrême des *little towns* qui participent nécessairement aussi à cette question.

¹²⁰ Cynthia Ghorra-Gobin, « Les caractéristiques du paysage urbain et les tendances actuelles », *Les Américains et leur territoire : mythes et réalités*, la Documentation française, Paris, 1987, p. 39

¹²¹ CARPENTER John, *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1988, Les Cahiers du Cinéma / Studio Canal, 2003. Annexes p. 50-51.

¹²² Nous y reviendrons dans le développement suivant : cf. Césure spatiale ; césure sociale.

¹²³ Art urbain par excellence.

sonore est présent dès le pré-générique grâce à des sons d'ambiance qui permettent d'être transporté directement dans l'environnement urbain bruyant avant même que l'image ne se révèle.

La caméra se déporte lentement, passant du mur plein de graffitis aux voies ferrées sur lesquelles passe un train de marchandise. Lorsque celui-ci disparaît sous un pont, John Nada se dévoile. Petit face à l'immensité du paysage urbain qui l'entoure, celui-ci se fond presque totalement dans le décor. Il faut attendre un plan plus rapproché pour focaliser son attention sur lui : celui qui n'est rien¹²⁴ devient tout aux yeux de la caméra, gagnant une individualité.

Ce début d'*Invasion Los Angeles* est également caractérisé par la grande profondeur de champ des plans. Le premier de cette longue série nous montre Nada longer à la fois une route et une voie de chemin de fer. Le point de fuite sur ce plan est bien évidemment le cœur urbain de Los Angeles qui représente un idéal pour Nada : son espoir de réaliser lui aussi l'*American Dream*¹²⁵, passer « de personne à quelqu'un » (« from no one to someone »).

Voilà l'ambition première du personnage en lien avec le contexte économique difficile des années 80. C'est par cette crise dont résulte la perte de son emploi que Nada vient à Los Angeles dans l'espoir de gagner sa vie. Tel est le point de départ d'*Invasion Los Angeles* et la mise-en-place de l'urbanité.

Du côté de *Assaut*, la mise-en-scène spatiale est plus complexe pour une raison *a priori* assez simple : la narration présente une multitude de personnages très différents dès le début du film. Pourtant, Carpenter parvient à tisser progressivement un lien entre ses protagonistes et sa spatialité suggère alors une « croisée des destins ».

Cette idée résulte notamment de mouvements spatiaux qui donneront lieu à l'action principale du film : un certain nombre de personnes se retrouvent piégés dans un commissariat désaffecté et doivent survivre à une vendetta lancée par un mystérieux gang. Symbolisée majoritairement par les trajets en voiture des différents protagonistes, cette croisée des destins permet d'appréhender la suite narrative des événements.

¹²⁴ Nada signifiait « rien » en espagnol.

¹²⁵ Il dit lui-même au cours du film : « Je bosse dur pour mettre de l'argent de côté, je veux juste ma chance. Elle viendra. J'ai foi en l'Amérique. Je suis les règles. »
Traduit de l'anglais : « I deliver a hard day's work for my money I just want the chance. It'll come. I believe in America. I follow the rules. »

Le plan le plus symptomatique pour illustrer cette « croisée des destins » se trouve au début du film¹²⁶ : nous venons de voir la petite fille (Kim Richards) et son père (Martin West) en voiture, à la recherche d'une rue qu'ils ne trouvent pas. Cette même voiture va arriver dans un plan large par la gauche du cadre et le traverser de bout en bout après avoir été suivie quelques temps par un panoramique assez lent de gauche à droite¹²⁷. Soudainement, alors que l'attention était fixée sur le véhicule, la caméra fait apparaître par la continuité de son mouvement l'un des membres du gang vu au tout début. Dans la poursuite du panoramique, la caméra va changer de point d'encrage et passe ainsi d'une attention accrue sur la voiture à une focalisation sur le membre du gang. Celui-ci évolue vers la droite du cadre et va permettre de dévoiler deux de ses compères. La caméra s'arrête, attendant que les nouveaux arrivants rejoignent le premier, avant de reprendre un panoramique inverse pour les suivre vers la gauche du cadre. Une coupe intervient mais le mouvement de droite à gauche reste le même pour permettre de visualiser les criminels jusqu'à une voiture noire.

Dans la poursuite de la narration, la petite fille va s'arrêter pour chercher une glace avec son père mais l'un des membres du « Street Thunder » la tuera. En guise de vengeance, son père l'assassinera à son tour, finissant par être pourchassé par le reste du gang jusqu'au commissariat désaffecté où il trouvera refuge.

Cette idée de la « croisée des destins » participe donc au rétrécissement spatial qui s'opère vers le milieu du film. Plusieurs personnages partent de points différents de Los Angeles mais par la force des choses vont se retrouver au même point d'arrivée : le commissariat assiégé. Cette technique du rétrécissement spatial se retrouve également dans la première scène d'attaque du commissariat.

Cette séquence propose une mise-en-scène spatiale particulièrement intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord mettons en avant que la question du gigantisme, ici caractérisée par l'idée d'un terrain vaste à protéger, est relayée par les mouvements d'accompagnement sur Bishop. Ceux-ci permettent alors d'appréhender la grandeur du commissariat et la multiplicité des entrées à défendre. Le commissariat est gigantesque et est attaqué de toute part, signe que leurs ennemis invisibles sont assez nombreux et dangereux pour s'emparer des lieux. À propos de cette séquence, Michelle Le Blanc et Colin Odell écrivent :

¹²⁶ CARPENTER John, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976, Metropolitan Film Video, 2012. Annexes p. 52-53.

¹²⁷ Qui dépeint par la même occasion une zone urbaine laissée à l'abandon.

« Les angles de leurs armes et la rapidité de leurs tirs suggéraient, dans les formes narratives classiques du cinéma hollywoodien, qu'ils se tiraient dessus. Cependant, Carpenter emploie ici une utilisation eisensteinnienne du montage qui ne fait qu'accentuer leur camaraderie en subvertissant le langage cinématographique d'une manière étrangement accessible au spectateur. »¹²⁸

En effet, face aux individus qui les assiègent, les trois personnages que sont Bishop, Wilson et Leigh font front commun malgré tout ce qui les sépare aussi bien d'un point de vue social¹²⁹ que d'un point de vue géographique.

Au début de la séquence¹³⁰, nous avons vu que les trois personnages devaient défendre leur territoire précaire en s'attribuant chacun une entrée par lesquelles leurs ennemis peuvent pénétrer le commissariat. Si dans un premier temps, l'individualité de chacun est soulignée par une série de plan qui tend à montrer les personnages dans leur spatialité propre, le montage à la fin de la séquence va venir brouiller leurs espaces pour mieux les réunir en un front commun. Le rythme de plus en plus effréné de cette séquence vient aussi souligner l'importance de la menace : les assaillants arrivent par vague et leur nombre semble infini. Sans réelle tactique d'attaque, les agresseurs ont beau tomber sous les balles des personnages principaux, d'autres reviennent encore plus déterminés. Ce puits sans fond participe aussi à l'idée du gigantisme, à l'idée que leur force apparaît comme sans limite.

Une seule solution alors : réduire l'espace et faire avec les moyens du bord. Carpenter nous offre alors une dernière séquence d'attaque étouffante dont les dimensions réduites contrastent avec l'analyse faite ci-dessus. Cependant, le couloir étriqué n'est pas sans rappeler le tout début du film où certains membres du gang se font exécuter par la police, comme une volonté de vengeance soulignée par la similitude spatiale.

¹²⁸ « The angles of their guns and the swiftness of the shots in normal narrative Hollywood cinema would suggest that they are actually shooting at each other, but Carpenter employs an Eisensteinian slant that enhances their camaraderie whilst subverting cinematic language in a way that is surprisingly transparent to the audience. »

Michelle Le Blanc et Colin Odell, « The Shape of Terror », *John Carpenter*, Kamera Books, Harpenden (GB), 2011, p. 36.

¹²⁹ En effet, Bishop est un policier, Leigh une réceptionniste et Wilson un prisonnier. Pourtant, ils doivent effacer leurs différences à l'instar du montage qui vient brouiller leur éloignement géographique en les rassemblant l'un à côté de l'autre pour mieux montrer leur unité.

¹³⁰ CARPENTER John, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976, Metropolitan Film Video, 2012. Annexes p. 54 à 56.

Si la question du gigantisme, symptomatique de l'espace urbain des villes, est très importante dans les deux films de Carpenter, la question de la dissimulation urbaine est également un élément essentiel de sa mise-en-scène comme le reflet d'un espace riche et trompeur. Pour permettre ce raisonnement, nous nous appuyerons sur la longue séquence de l'assassinat de la petite fille dans *Assaut*¹³¹.

Revenons alors au début du film : après avoir cherché leur chemin, le père au volant décide de s'arrêter près d'une cabine téléphonique pour appeler la gouvernante de sa fille qu'il doit aller chercher. Pendant qu'il l'appelle, l'enfant décide d'aller chercher une glace auprès du marchand stationné un peu plus loin.

La mise-en-scène spatiale de cette séquence, le sentiment d'urgence et d'inquiétude qui en résulte, n'est pas sans rappeler les jeux d'apparition/disparition du requin tueur dans *Les Dents de la Mer*.

En effet, à l'instar du requin dans *Les Dents de la Mer*, la voiture de *Assaut* utilise le paysage urbain à son avantage. La scène toute entière tient le spectateur en alerte grâce à ce jeu de disparition/apparition que l'on retrouve dans le film de Spielberg où le prédateur aquatique se fond dans son environnement pour mieux attaquer par surprise ses victimes aléatoires. Dans le long-métrage de Carpenter, la mise-en-scène joue sur la perspective du décor urbain pour que la menace soit encore plus imprévisible. La voiture des chefs de gang va alors quitter le cadre à plusieurs reprises de manière aussi lente et fluide que le squalo qui va se fondre dans les profondeurs. Dans le cas de *Assaut*, un élément de mise-en-scène vient apporter une tension plastique supplémentaire à ce cache-cache visuel de la voiture : le rétroviseur utilisé par le marchand de glace. Si dans *The Fog*, les miroirs au début du film étaient utilisés comme des objets-voyants menaçants, le rétroviseur permet de dilater l'espace afin de suivre la voiture assassine. Il est également intéressant de noter que le véhicule en mouvement fait le lien entre les différents espaces filmiques pour accentuer davantage le côté hasardeux de la menace. Sur quelle victime va-t-elle s'arrêter ?

Il est important de bien comprendre, notamment dans la perspective du reste du scénario, que la voiture du gang armé maîtrise assez son espace pour jouer avec les reliefs et perspectives urbaines pour ainsi servir son but.

¹³¹ CARPENTER John, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976, Metropolitan Film Video, 2012. Annexes p. 57-58.

Si cette idée d'une utilisation de l'espace à l'avantage d'un personnage menaçant s'est retrouvée au cours de ce travail en discutant de la spatialité asservie¹³², les enjeux narratifs dans *Assaut* sont différents. Ici, on aurait l'idée que le gang est un produit de cet espace urbain dégradé qui a la connaissance spatiale de son environnement.

Deux éléments lient les espaces morcelés de cette séquence, la petite fille et la voiture du gang. Tous les deux permettent d'envisager la distance qui sépare le point A (le père dans sa cabine téléphonique) et le point B (le camion du marchand de glace) afin de souligner la tension aussi bien narrative que spatiale de cette scène déterminante.

L'entrée de la voiture dans l'espace du marchand de glace se fait grâce au rétroviseur du camion utilisé par le vendeur. Celui-ci permet ainsi de dilater l'espace afin que le personnage et le spectateur puissent constater de l'intrusion de la menace dans le champ. Cependant, le retour de la voiture ne se fera après quelques plans¹³³ où le véhicule n'apparaît pas et il passera près de la cabine téléphonique où est le père.

Notons au passage que la tension de cette séquence demeure également dans la dichotomie entre intérieur et extérieur. Le simulacre de protection pour les deux personnages adultes (le père et le marchand de glace) réside dans leurs espaces personnels : le père est dans sa bulle, à l'intérieur d'une cabine téléphonique, tandis que le marchand de glace demeure dans son camion. Or, la petite fille est à l'extérieur. Sans protection et vulnérable face à la menace qui rôde aux alentours, ses mouvements contribuent à l'incertitude narrative et spatiale de cette séquence autant que les allées-et-venues de la voiture.

Le rythme de la séquence et la tension qui la parcourt vient souligner la déshumanisation au sein de cet espace urbain dans les camps qui s'affrontent : aussi bien celle des policiers qui exécutent froidement les membres du gangs au début du film que celle du gang qui ici va prendre calmement la vie du marchand de glace et de l'enfant. Contrairement à *Halloween : La Nuit des masques* où le calme précédait l'acharnement de violence, le rythme ici présenté nous montre une tension certaine avant une résolution meurtrière froide et assez statique.

¹³² Cf : « Le parasite spatial et l'asservissement de son environnement » dans le Chapitre II. Les suburbs et l'ordre : le lieu autoritaire dans *Halloween : La Nuit des Masques* (1978) et *Christine* (1983).

¹³³ Si la voiture n'est pas physiquement présente dans trois plans successifs, l'espace sonore permet de garder les sens en alerte puisque le bruit plus ou moins léger du moteur laisse l'imagination du spectateur poursuivre sa route hors-champ.

Après ces différents exemples qui caractérisent la mise-en-scène de l'espace urbain comme un territoire gigantesque aux propositions différemment soulignée par les moyens cinématographiques, nous verrons comment les films de Carpenter mettent en avant la césure spatiale pour représenter une césure sociale caractéristique de cet espace urbain de la ville.

2. CÉSURE SPATIALE, CÉSURE SOCIALE.

Avec cette une volonté accrue de présenter l'espace dans lequel vont évoluer ses personnages comme nous l'avons vu notamment avec les ouvertures de *The Fog* et *Le Village des Damnés*, John Carpenter ouvre son *Invasion Los Angeles* par l'arrivée de John Nada (Roody Piper) dans la métropole américaine. Comme le souligne Thibault Isabel dans son livre sur la fin du XXe siècle du cinéma américain, John Nada est un héros solitaire qui représente à lui seul une classe sociale, une communauté pauvre s'inscrivant dans le contexte politico-social du début des années 80. L'auteur écrit :

« La plupart de ces films, contrairement à la majorité des œuvres paranoïaques des années 70, adhèrent finalement à une vision nationaliste de l'Amérique. Mais c'est le héros -et, à travers lui, le petit peuple- qui endosse l'habit de représentant des États-Unis, tandis que les représentants légaux du pays sont dévalorisés. »¹³⁴

Ainsi, John Nada est le représentant de ces pauvres rejetés par le reste de la société¹³⁵. Dans le cas d'*Invasion Los Angeles*, John Carpenter endosse presque le rôle de documentaliste pour décrire, grâce au médium cinéma, une réalité urbaine passée sous silence à une certaine époque comme le souligne Cynthia Ghorra-Gobin :

« Skid Row ne date pas de l'ère Reagan, mais il a été occulté par les intellectuels américains et de fait a été négligé par la recherche. »¹³⁶

Ainsi, toujours dans cette volonté symptomatique du cinéma carpentien de s'intéresser aux marginaux, aux oubliés d'une société inégalitaire et vorace, le réalisateur propose un tableau ultra-réaliste de la situation urbaine des centres-villes (dans le cas présent celui de Los Angeles), justifiée

¹³⁴ Thibault Isabel, « Chapitre I : Paranoïa et crise du corps social », *La fin de siècle du cinéma américain 1981-2000*, La Méduse, Lille, 2006, p.33.

¹³⁵ Rappelons la phrase contextuelle de Pierre Gervais qui souligne que « la guerre contre la pauvreté s'est muée en une guerre contre les pauvres ». cf : Pierre Gervais, p.3 de ce même chapitre.

¹³⁶ Cynthia Ghorra-Gobin, « Une centralité peu marquée », « Les fondements de la ville américaine », *Géographie et cultures* [En ligne], 1 | 1992, mis en ligne le 06 janvier 2014, p.4. <http://gc.revues.org/2549>

narrativement par la déambulation du personnage principal dans la métropole et de sa découverte progressive.

En effet, cette idée d'une description à visée documentaire de cet espace urbain dans *Invasion Los Angeles* est illustrée par la description que fait Cynthia Ghorra-Gobin de la « centralité peu marquée » des villes américaines. La lecture de ce court paragraphe coïncide presque parfaitement avec le début du film de John Carpenter, rappelant à l'esprit la série de plans d'ouverture dans laquelle John Nada arrive à Los Angeles à la recherche d'un emploi.

« À la fin du XIXe siècle, les banlieues résidentielles se développent, mais la ville continue de concentrer les fonctions industrielles et commerciales, rejetant l'habitat des pauvres en bordure des quartiers d'affaires »¹³⁷

Cette césure sociale par la mise en scène de l'espace urbain est symbolisée notamment par le parcours de John Nada. En effet, si au début du film, il arrive à Los Angeles en parcourant les quartiers pauvres, il termine sa quête dans les grands buildings qui abritent les sièges sociaux de grandes entreprises. Notons par ailleurs que le schéma de parcours spatial souligné dans cette citation est celui que le personnage principal va reproduire tout au long du film puisque John Nada va s'insérer dans la petite communauté de marginaux aux abords de la ville avant de finir sa quête dans un building où se tient une réunion secrète organisée par les ennemis extraterrestres.

D'autre part, la césure spatiale se retrouve très nettement dans le questionnement du rapport à l'Autorité. Dans une forme de clivage symptomatique du cinéma carpentien entre le « Eux » et « Nous », la figure policière appartient à la classe ennemie. Mais avant même d'appartenir à une force d'opposition face aux personnages principaux, la police en tant qu'entité n'est présente de manière affirmée que dans ces deux films du corpus. Les apparitions de shérifs dans *The Fog* ou *Halloween : La Nuit des Masques* par exemple semblent assez passifs en terme d'action tandis que

¹³⁷ Cynthia Ghorra-Gobin, « La transformation des centres-villes à la fin du XIXe siècle », *Les Américains et leur territoire : mythes et réalités*, la Documentation française, Paris, 1987, p. 37

les policiers dans *Assaut* et *Invasion Los Angeles* détiennent des rôles narratifs importants, y perdant aussi leur individualité¹³⁸.

Pour exemple, dans *Assaut*¹³⁹, alors qu'un père (interprété par Martin West) et sa fille (Kim Richards) roulent à travers un quartier mal famé¹⁴⁰ à la recherche d'une adresse précise, l'enfant propose à son père de demander son chemin à des policiers stationnés sur le bord de la chaussée. Le découpage de ce très court passage se fait ainsi :

Plan A : Plan fixe rapproché taille du père qui conduit. Celui-ci regarde autour de lui vers la droite du cadre et déclare : « Où est cette saleté de rue. Je ne la trouve jamais »¹⁴¹.

Plan B : Plan fixe rapproché taille de la petite fille sur le siège passager. Elle regarde sur la gauche du cadre.

Plan C : Plan travelling avant d'une voiture de police stationnée suivi d'un mouvement d'accompagnement gauche-droite. Au moment du mouvement de caméra, la petite fille déclare : « Pourquoi on ne leur demande pas ? »¹⁴²

Plan D : Retour au plan A. Le père ignore volontairement la question de sa fille.

Plan E : Retour au plan B. La petite fille ne semble pas insister.

Le plan C décrit ci-dessus est particulier dans la scène discutée : il s'agit, en effet, du seul plan où la caméra est en mouvement. L'impression que donne ce changement soudain d'espace (aussi bien dans son rapport entre intérieur et extérieur que par la dichotomie entre fixité et mouvement) est un sentiment d'urgence et de défiance. En se concentrant momentanément sur l'extérieur de la voiture, par un angle de prise de vue beaucoup moins fixe, la mise-en-scène oppose très nettement un espace intérieur, rassurant, privé avec un espace extérieur ouvert, public, et potentiellement dangereux selon les dires du père qui présentent un quartier mal famé.

¹³⁸ En effet, si les personnages de shérifs dans *The Fog* et *Halloween : la Nuit des Masques* sont nommés et ainsi individualisés, les personnages policiers de *Assaut*, hormis Bishop, et *Invasion Los Angeles* sont davantage mis en scène de manière anonyme.

¹³⁹ CARPENTER John, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976, Metropolitan Film Video, 2012. Annexes p.59

¹⁴⁰ Selon les dires du père : « Tu as faim alors qu'on vient sortir ta nounou de ce quartier misérable ? » (« You rather eat than get your nanny out of this ... horrible neighborhood ? »).

¹⁴¹ En version originale : « Where is that street ? I can never seem to find that street ! ».

¹⁴² « Why can't we ask them ? ».

Dans cette même idée de césure spatiale pour symboliser une opposition franche entre deux parties, la première séquence de *Assaut* apparaît comme essentielle à analyser.

Au début du film, des individus sont coincés dans un bâtiment désaffecté¹⁴³. Pour des raisons que le spectateur ignore, des policiers (que l'on reconnaît grâce à leurs uniformes distinctifs) vont mettre à mort ces individus.

À l'aide d'une caméra à l'épaule qui va suivre les membres du gang à travers les couloirs étriqués d'un bâtiment désaffecté, dans un souci de réalisme et d'une retranscription presque documentaire de l'action, les mouvements filmiques permettent d'apprécier la dangerosité de l'action. Le décor, couplé à la manière de filmer, vient alors souligner une urgence narrative : les individus se tapissent dans l'ombre et avancent dans les couloirs le plus discrètement possible. La variation des formes soulignée par une alternance entre lumière et noir quasi-total renforce cette idée de cache-cache urgent. Après un moment de silence inquiet où les personnages pensent avoir été repérés, ils s'engagent dans le couloir étroit qu'ils doivent traverser impérativement. La caméra les laisse passer devant et permet de constater le piège spatial qu'est la traversée de ce couloir. Soudainement, l'intervention sonore de la police se fait entendre et dans un mouvement rapide qui vient souligner la panique des personnages, la caméra se redresse, permettant de prendre de la hauteur pour mieux suivre les fuyards. Grâce à la profondeur de champ que nous propose le plan, le spectateur peut constater que les silhouettes des personnages s'éloignent rapidement. Cependant, soudainement aidés par le montage, les forces de l'ordre apparaissent dans une spatialité complètement différente : alors qu'on pouvait s'attendre à une descente de police qui viendrait poursuivre les malfrats, ceux-ci sont filmés en hauteur depuis les toits. Leurs armes pointées vers le bas, ils semblent avoir une vue en plongée sur le couloir qui symbolise l'idée d'un couloir de la mort. Complètement déshumanisés, les deux plans sur les forces de l'ordre coupent les policiers afin de ne pas voir leurs visages. Le montage propose alors une alternance de plans entre les malfrats qui tombent les uns après les autres¹⁴⁴ et des plans fixes sur les policiers exécuteurs. De nouveau, cette dichotomie entre mobilité filmique et fixité permet de séparer les deux camps. La mise-en-scène du couloir rappelle donc rapidement un peloton d'exécution, soulignée par les plans rapprochés sur les malfrats tombant sous les balles de l'Etat et par les ombres portées sur le mur lumineux du couloir qui ne sont pas sans rappeler les barreaux d'une prison.

¹⁴³ CARPENTER John, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976, Metropolitan Film Video, 2012. Annexes p. 60-61.

¹⁴⁴ Toujours filmés par une caméra dynamique dans la continuité du plan-séquence du début.

Avec cette séquence aux allures de peloton d'exécution, les armes des policiers participent aussi à l'idée d'un espace clos d'où les malfrats ne peuvent échapper. Tantôt à droite, tantôt à gauche, les formes plastiques sur la surface du cadre soulignent le piège spatial dans lequel les membres du gang sont coincés.

Ce même genre de mise-en-scène se retrouve dans *Invasion Los Angeles* vers la fin du film lorsque Nada et son ami Frank (Keith David) ont été repérés au siège de la résistance par les forces de l'ordre¹⁴⁵. Leur confrontation, bien que narrativement différente, présente elle aussi une luminosité réduite et des couloirs étriqués pour souligner l'idée d'urgence, comme s'ils étaient pris au piège par l'espace lui-même. Néanmoins, si la hauteur était l'atout majeur de la police dans *Assaut*, les deux personnages de *Invasion Los Angeles* parviennent à instaurer un équilibre entre les deux puissances ennemies. Cette balance temporairement égale est notamment mise-en-scène grâce au travelling lent et fluide¹⁴⁶ qui suit le mouvement de recul de Nada et Frank. Ce mouvement de caméra est également le moyen de souligner le dynamisme de la scène et d'instaurer du suspense¹⁴⁷.

D'autre part, *Invasion Los Angeles* propose une césure spatiale grâce à l'utilisation alternée entre plans en couleurs pour représenter narrativement le monde artificiel créé par les extraterrestres qui ont envahi la Terre et les plans en noir et blanc pour montrer la réalité au-delà du mensonge imposé par les colonisateurs.

Outre la réalité alternative que propose l'utilisation du noir et blanc, l'absence de couleur change également la perception de l'espace. Privés de couleurs, les plans acquièrent une puissance intrinsèque particulière grâce à un contraste étonnant : le noir et blanc efface les distinctions entre

¹⁴⁵ CARPENTER John, *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1988, Les Cahiers du Cinéma / Studio Canal, 2003. Annexes p. 62.

¹⁴⁶ Qui contraste avec la violence graphique de l'affrontement, soulignée par la vive lumière rouge présente dans la séquence.

¹⁴⁷ Comme le note Michelle Le Blanc et Colin Odell en écrivant : « La fusillade suivante se déroule comme à l'ouverture d'*Assaut*, même si un travelling plus fluide a permis à la caméra de pénétrer ou se reculer le long de la ruelle pour souligner le dynamisme de l'action. »

Traduit de l'anglais : « The subsequent gunplay unwinds like the opening of *Assault on Precinct 13* although the luxury of smoother tracking has allowed the camera to penetrate or retreat down the alleyway to accentuate the dynamism of proceedings. »

les objets représentés et tend à les mettre à un niveau plus égalitaire mais son utilisation révèle les reliefs grâce aux échelles de gris.

Cette alternance entre couleurs et noir et blanc et le contraste qui en résulte participent à la césure spatiale qui symbolise le conflit social généré par Los Angeles.

Dans son article « Résister, c'est percevoir à propos de *They Live*, de John Carpenter (1988) », le philosophe Frédéric Neyrat propose une analyse intéressante de l'utilisation du noir et blanc dans *Invasion Los Angeles* qui vient rejoindre notre rapport entre espace et social. L'auteur lui aussi met en avant la dimension documentaire du film de Carpenter et cet élément est important pour bien comprendre son raisonnement. Selon lui, et même si cela va *a priori* à l'encontre des mots du réalisateur¹⁴⁸, l'intention documentaire de John Carpenter va plus loin qu'une simple dichotomie entre réalité artificielle et monde réel caché. Au contraire, pour Neyrat, le message derrière cette utilisation du noir et blanc n'est qu'une manière de refléter la partie fictionnelle de son film, contrairement à ce qu'avance Carpenter. Il écrit :

« C'est pourtant à cet instant une autre perplexité qui doit saisir le spectateur. They, ce sont eux, les extraterrestres, ils vivent alors qu'on n'en sait rien. Mais sont-ils les seuls êtres qui vivent sans qu'on n'en sache rien ? Revenons au début du film : ce que nous montre Carpenter, c'est la pauvreté, les bidonvilles, un homme qui recherche un job, et qui raconte que, là d'où il vient, les banques ont fermé; il va lui falloir travailler sur un chantier. »¹⁴⁹

Ainsi, l'utilisation de la couleur serait le marqueur de la partie documentaire de *Invasion Los Angeles*. L'invisible rendu visible, d'un point de vue documentaire, serait cette partie de la société passée sous silence. À cet égard, l'auteur poursuit son raisonnement :

« À ce titre, l'invisibilité de l'extraterrestre est l'inversion comique de l'invisibilité des pauvres réduits au statut d'extra-terrestre par la violence de l'expropriation. Retour à l'envoyeur: les vrais extraterrestres, c'est vous, les

¹⁴⁸ Dans le livre d'Hélène Frappat, l'auteure rapporte les mots de Carpenter qui dit lui-même : « *J'ai toujours pensé qu'il fallait montrer au public le « monde réel » en noir et blanc. Je pense qu'il s'agit quelque part d'un hommage au Magicien d'Oz, et notamment à ces fameuses scènes où la réalité apparaît en noir et blanc. Dans ce film, la vraie vie de Dorothy était filmée en noir et blanc alors que le monde fantastique était filmé, lui, en couleurs. Dans Invasion Los Angeles, c'est la même chose : le « monde réel » est vu en noir et blanc, tandis que celui des aliens est colorisé.* »

Hélène Frappat, *Invasion Los Angeles : une lecture du film de John Carpenter*, Cahiers du Cinéma et Studio Canal, Boulogne-Billancourt, 2003, p. 56.

¹⁴⁹ Frédéric Neyrat, « Couleurs, noir et blanc », « Résister, c'est percevoir à propos de *They Live*, de John Carpenter (1988) », *Rue Descartes* 2006/3 (n° 53), p.113.

capitalistes, pas eux, les pauvres. Là encore, nulle perplexité optico-ontologique propre au cinéma fantastique, la caméra ne tremble pas, elle montre. »¹⁵⁰

Pour appuyer cette analyse, le philosophe ajoute que cette dimension révèle la « vraie couleur de la vie, celle qu'on devrait voir parce qu'elle est belle »¹⁵¹. Les plans en couleurs révèlent un espace urbain riche visuellement tandis que les plans en noir et blanc apparaissent plus plats.

Dans la dernière partie de ce développement, nous discuterons exclusivement de *Invasion Los Angeles* et de la pratique spatiale de John Nada au cours de sa déambulation dans la métropole américaine.

¹⁵⁰ Frédéric Neyrat, *ibid.*

¹⁵¹ Frédéric Neyrat, *ibid.*

3. LE PARCOURS URBAIN : TRAITEMENT DE LA DÉAMBULATION DANS *INVASION LOS ANGELES*.

La première séquence de *Invasion Los Angeles* joue beaucoup sur la spatialité et sur la réalité urbaine de la métropole américaine dans les années 80. La critique politique du film est évidente et cinglante envers la politique ultralibérale mise en place aux États-Unis à la fin des années 70 et les espaces sociaux scindés en sont le reflet. Oscillant entre bordure extérieure représentée par le grand bidonville et cœur économique, la description spatiale de Los Angeles dans le film de Carpenter nous présente une métropole socialement fractionnée comme nous l'avons vu dans le développement précédent. Ici, nous nous intéresserons à la pratique spatiale de Nada au cours du film et sa manière d'évoluer en fonction des nouvelles informations que le personnage intègre.

De manière assez symbolique, et comme nous l'avons déjà souligné ci-dessus, le parcours urbain de Nada démontre une véritable évolution dans le personnage comme un renoncement à son idéal premier : celui de faire partie de cette élite qui a réalisé l'*American Dream*.

Nécessairement, la question de l'espace urbain mis en scène est essentielle pour aborder cette question. Nada commence dans les bas-fonds de Los Angeles et, grâce à sa nouvelle vision de la réalité, il aura l'occasion de grimper l'échelle sociale sans pour autant en faire partie. Il passe de la figure du flâneur hors de la masse à un personnage actif, conscient de sa réalité qui va tout tenter pour détruire de l'intérieur la hiérarchie imposée par le modèle économique en place. Nada est un personnage aveugle qui va découvrir une nouvelle réalité, une nouvelle manière de parcourir l'espace. Dès lors qu'il enfle les lunettes qui lui révèlent une autre vision du monde, il va expérimenter une déambulation hasardeuse à travers la ville de Los Angeles.

Tout d'abord, reprenons une notion fondamentale exposée dès le début du film concernant le personnage principal : John Nada déambule à travers Los Angeles en bon nouvel arrivant. Il découvre cet espace urbain visuellement riche et actif. Tout semble lui attirer l'œil, y compris les hauts buildings face auxquels il s'arrête pour mieux les observer. Cette première caractéristique est typique de la figure du flâneur et nous axerons notre première réflexion sur cette représentation.

Théorisé notamment par Walter Benjamin dans son livre *Paris, capitale du XIXe siècle : le Livre des passages*, la figure du flâneur se définit comme une personne oisive, errante mais qui n'est néanmoins pas passive pour autant. Sa pratique de l'espace reflète ses réflexions sur son environnement et le pose alors comme une figure consciente et pensante.

Lors de son arrivée à Los Angeles, Nada est présenté comme un flâneur des temps modernes. Certes motivé par la volonté personnelle de s'intégrer dans ce flux normalisé d'actifs urbains en trouvant un travail, Nada est néanmoins un vagabond qui est à contretemps par rapport au reste de la population. Sa pratique spatiale diffère du reste de la masse qui l'entoure.

« Le vagabondage va donc de pair avec un processus d'autoréflexivité au cours duquel le sujet prend conscience de lui-même et de sa propre histoire, qui correspond cependant en même temps à un acte se déroulant en public. La marche dans la ville renvoie à une condition de solitude et de liberté dans le refus de la vitesse et des parcours imposés par le rythme urbain massifié : c'est le choix de temps et de pauses personnels qui, dans le même temps, représente une ouverture vers les autres. »¹⁵²

Ce rythme différent, symptomatique de la figure du flâneur, est symbolisé par les longs plans fixes que la mise-en-scène s'autorise sur Nada dans la première séquence du film. Lorsqu'il traverse les quartiers pauvres, l'œil du spectateur est attiré par son mouvement, en contraste avec l'immobilité plus ou moins marquée du reste de la population¹⁵³. Cependant, il disparaît parfois de la surface du cadre et un nouveau plan, avec un nouvel angle de prise de vue recentre l'attention sur lui.

On pourrait croire que le statut de flâneur de Nada prend fin lorsqu'il intègre partiellement l'échelle sociale en travaillant au noir sur un chantier, contribuant ainsi à bâtir l'espace urbain, mais le personnage de Roddy Piper ne va finalement qu'endosser un nouveau rôle de flâneur et continue ainsi de penser son environnement. Dans son article qui discute de la notion du flâneur moderne, Giampaolo Nuvolati écrit :

¹⁵² Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur comme destinataire de la chorégraphie urbain », « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures* [En ligne], 70 | 2009, mis en ligne le 25 avril 2013, p.3.

¹⁵³ CARPENTER John, *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1988, Les Cahiers du Cinéma / Studio Canal, 2003. Annexes p.63

« Telle est donc la mission du flâneur, et le terme mission ne semble guère exagéré si l'on considère que celui-ci représente une sorte de dernier super-héros, qui lutte contre la force et la pénétration des modèles actuels de massification de la consommation, à la recherche des sens les mieux cachés que les villes expriment encore. »¹⁵⁴

En ce sens, Nada est véritablement être le représentant de sa classe sociale¹⁵⁵ face aux puissants dont il est désormais l'ennemi. Son rythme différent au sein de l'espace urbain en est l'un des éléments caractéristiques. Il est à l'écart du reste de la population, y compris lorsqu'il intègre le bidonville. Il est un spectateur actif qui observe son environnement et réfléchit dessus¹⁵⁶.

Le parcours urbain de Nada se fait en plusieurs étapes-clés, reliées à des éléments narratifs qui font avancer le récit. Voici celles que l'on peut retenir :

- Nada arrive à Los Angeles en espérant profiter du rêve américain. Il découvre un bidonville en bordure extérieure et y vit au sein d'une communauté soudée dans laquelle il se sent bien mais elle est rasée par les forces de l'ordre.
- Désorienté, il replonge dans le centre-ville avec ses lunettes et ne maîtrise plus sa pratique de l'espace à cause d'une nouvelle réalité beaucoup moins apaisée qui le fait douter de ses croyances précédentes.
- Une fois de nouveau réuni avec son ami Frank, qu'il force à enfiler les lunettes, tous les deux semblent regagner une forme de contrôle sur leur pratique urbaine.

À travers ses différentes pratiques spatiales qui définissent le cheminement personnel de Nada, celui-ci peut être considéré comme un « Adam Américain »¹⁵⁷ comme le souligne Kendall R. Phillips. Cette figure représente l'icône du héros américain évolutif qui va donner naissance à une nouvelle « espèce » américaine. Sa désillusion face à sa découverte de la réalité cachée par les extraterrestres fait partie intégrante de ce mythe exposé par Lewis. L'évolution de sa pratique spatiale va de paire avec cette évolution nécessaire de l'Adam Américain.

¹⁵⁴ Giampaolo Nuvolati, « Flânerie et interaction avec le monde extérieur », *ibid.*, p.5

¹⁵⁵ cf. citation de Thibault Isabel.

¹⁵⁶ Nous pensons notamment à la séquence où Nada s'arrête pour regarder la télévision avec ses nouveaux compères. Juste avant de s'arrêter, il flâne, se balade et dès son arrêt devant l'écran, la direction de son regard appelle un contre-champ narrativement important : il réfléchit sur l'importance du prêcheur et de son église. Ceux-ci seront les points de départ de sa nouvelle expérimentation spatiale en rapport avec la réalité révélée par les lunettes.

¹⁵⁷ Expression tirée du livre *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* de R.W.B. Lewis (1955).

Si nous avons étudié dans un premier temps un flâneur à contretemps qui suit malgré tout les normes spatiales, sa pratique de l'espace urbain va soudainement changer lorsque les lunettes volées vont lui dévoiler une réalité en noir et blanc peuplée d'extraterrestres. Dans la séquence où il découvre une nouvelle vérité sur son environnement, le rythme est étiré grâce à de nombreuses occurrences à des raccords regard sur des éléments urbains comme des enseignes de magasins, des panneaux publicitaires ou autres couvertures de journaux. Si dans un premier temps les raccords de regard sont longs et répétés, progressivement, leur découverte se fluidifie, permettant ainsi d'avoir un effet interminable et une globalité dans la révélation. L'acceptation de la désillusion prend du temps pour l'Adam Américain et John Carpenter prend d'abord le temps de la mettre en scène grâce à des raccords regard aux plans fixes puis, plus progressivement avec des mouvements de caméra qui accompagnent les avancées du héros. Cette différence du rythme de la découverte permet de mettre en scène un nouvel espace inquiétant, non seulement par sa couleur inhabituelle¹⁵⁸, mais aussi par l'ouverture suggérée de l'espace.

En effet, si Nada avait une pratique spatiale assez déterminée malgré son statut de flâneur, il se laisse ici guider par les ouvertures hasardeuses proposées par l'espace urbain. Alors qu'il s'apprête à poursuivre sa route linéaire, Nada est attiré par une porte qui s'ouvre et va ainsi s'engouffrer aléatoirement dans un magasin¹⁵⁹. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le médium cinématographique souligne cette idée d'une influence de l'espace sur Nada car lorsqu'il passe devant la devanture, la caméra est d'ores-et-déjà à l'intérieur du magasin comme s'il ne pouvait résister à cet appel d'un chemin alternatif.

L'alternance entre plans en couleurs et plans en noir et blanc est alors plus rapide, suggérant la multiplicité des découvertes et des observations. Ce moment n'est néanmoins qu'une parenthèse, un aparté dans sa pratique spatiale, un moment d'intérieur avant de ressortir dans le flux de la masse puisqu'il va être forcé de quitter les lieux. De nouveau dehors, Nada tente de poursuivre sa route hasardeuse, visiblement éprouvé par la révélation de cette réalité. Néanmoins, Nada n'a pas encore pris conscience du danger qui plane désormais au dessus de sa tête et sa prochaine déviation d'une route linéaire se fera à son insu.

¹⁵⁸ Comme nous l'avons vu ci-dessus, le noir et blanc est utilisé pour représenté narrativement la réalité cachée des aliens.

¹⁵⁹ CARPENTER John, *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1988, Les Cahiers du Cinéma / Studio Canal, 2003. Annexes p.64.

Alors qu'il vient d'insulter une extraterrestre, révélée par ses lunettes, la série de raccords regard sur les deux protagonistes est soudainement interrompue par un policier qui fonce sur Nada¹⁶⁰. Celui-ci le pousse alors dans un cul-de-sac, espace en retrait par excellence et la caméra a cette fois attendu la sortie de champ des deux personnages pour se caler dans la ruelle. Ce violent et soudain changement de spatialité contribue à la question de l'inquiétude : désormais tous les espaces sont ouverts à Nada et le territoire urbain s'ouvre grâce à l'utilisation des moyens cinématographiques.

Après cette deuxième étape-clé, Nada n'est plus vraiment le flâneur qu'il était. Il connaît les secrets spatiaux : il est donc davantage dans son statut de héros américain que d'expérimentateur urbain.

À travers ce dernier développement, qui s'intéressait tout particulièrement à l'urbanité de Los Angeles dans *Assaut* et *Invasion Los Angeles*, nous avons pu discuter des contextes politico-sociaux des deux films sortis à une décennie d'intervalle. Nous avons traité de diverses questions relatives à la mise-en-scène de cet espace urbain comme d'un territoire gigantesque aux possibilités spatiales inquiétantes ; comme le reflet d'une séparation sociale typique des villes et comme d'un espace aux pratiques évolutives dans le cas d'*Invasion Los Angeles*.

¹⁶⁰ CARPENTER John, *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1988, Les Cahiers du Cinéma / Studio Canal, 2003. Annexes p. 65

CONCLUSION :

Ce travail a eu pour volonté première de s'intéresser aux films de John Carpenter qui mettaient en scène un espace urbain dans un cadre *a priori* réaliste. C'est le cas pour les six films du corpus qui ont servi au développement de notre recherche. Ceux-ci ont été étudiés grâce à plusieurs instruments théoriques tels que la définition des non-lieux, expression empruntée à l'anthropologue Marc Augé, le concept de l'inquiétante étrangeté théorisé par Freud ou encore la question complexe du genre fantastique. Mais l'initiative principale de ce travail en terme cinématographique est bien d'étudier la mise-en-scène carpenterienne de l'espace.

La spatialité au cinéma convoque différentes formes filmiques comme le montage, les mouvements de caméra ou encore l'espace sonore et l'utilisation de ce terme renvoie à un champ théorique plutôt éparpillé. Notamment grâce au livre d'Antoine Gaudin¹⁶¹, discutant de plusieurs réflexions sur cette question de l'espace au cinéma, nous avons pu appréhender ce qui faisait la spécificité du cinéma de John Carpenter lorsqu'il met en scène des espaces de l'ordinaire. Ces espaces de la quotidienneté sont mis à rude épreuve lorsqu'une menace, élément irrationnel qui s'insinue dans la narration, s'en empare, les occupe ou les parcourt.

Dans un premier temps, nous avons cherché à entremêler les films du corpus dans une optique de comparaison afin de faire émerger les grandes tendances spatiales du cinéma de John Carpenter. Pour cela, nous les avons étudiés à travers le prisme de la frontière. Ce terme renvoie aussi bien aux formes filmiques à mettre en valeur qu'à une conception de la spatialité dans la culture américaine.

En effet, ce mythe de la Frontière va de paire avec la naissance de la nation américaine et ce perpétuel repoussement des frontières avec la Conquête de l'Ouest jusqu'à la constitution plus ou moins définitives des Etats. Elle force l'adaptation des êtres et le dépassement de soi face notamment à la *wilderness*, cette nature sauvage qui fait tout autant partie des mythes américains.

Ainsi, la frontière a permis de mettre en rapport culture américaine de l'espace et cinéma carpenterien, entremêlement qui s'est poursuivi dans les chapitres suivants.

Or, la représentation des frontières filmiques a été le pivot de ce premier développement afin de souligner la tension plastique qui se dissimule dans cet espace de l'entre-deux.

¹⁶¹ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Cinéma/Arts visuels, Paris, 2015.

Nous avons étudié la spécificité de la mise-en-scène carpentienne en analysant la dilatation et la contraction de l'espace grâce à l'étude des mouvements de caméra et du travail autour de la spatialité sonore.

Ont ensuite été abordés le concept de « l'espace inquiet » forgé par Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret ; cette impression est véhiculée par le montage, essentiel dans le cinéma de John Carpenter, qui permet de créer une véritable tension plastique dans les longs métrages étudiés.

Enfin, au cours de ce premier chapitre introductif, la question des plans de cohabitation entre le menacé et le menaçant a été mise en avant pour discuter de la frontière entre intérieur et extérieur. Ce développement a débouché sur une réflexion concernant la mise-en-scène du suspense dans ce genre de plan, récurrent dans la filmographie carpenterienne.

Suite à cette large réflexion sur l'ensemble des films choisis au sein du corpus, nous avons séparé les espaces urbains pour mieux étudier leurs spécificités spatiales en commençant par les *suburbs* avec *Halloween : La Nuit des masques* et *Christine*.

Dans ce premier temps, nous nous sommes donc intéressés aux banlieues américaines dites *suburbs* présentes dans *Halloween : La Nuit des masques* et *Christine*. Après avoir exposé le contexte de création de cet espace urbain qui se situe à mi-chemin entre l'environnement naturel des *little towns* et la modernité des centres-villes, nous avons travaillé sur la spatialité acquise aux personnages menaçants (Michael Myers pour *Halloween : La Nuit des masques* et Christine pour le film homonyme) ainsi que sur l'émancipation des normes matérielles et réalistes de l'espace. Dans un second temps, nous avons mis en avant la mise-en-scène d'un espace faussement libre, régi par des règles autoritaires qui ont des conséquences narratives désastreuses lorsqu'elles sont transgressées. Pour cela, nous avons notamment étudié la séquence d'*Halloween : La Nuit des masques* où Laurie s'approche de la maison en ruines de Michael, ne respectant ainsi aucunement l'idée fondamentale de la propriété privée et libérant par la même occasion le tueur en série qui se trouve à l'intérieur du bâtiment.

Grâce aux deux films que sont *The Fog* et *Le Village des Damnés*, nous avons pu souligner l'importance caractéristique de l'isolement spatial des *little towns* par l'étude d'une cartographie cinématographique dès le début des deux longs-métrages. Nous avons également abordé le rôle de l'église au sein d'une communauté autarcique ainsi que la présence symptomatique d'une nature sauvage.

Tout d'abord, nous avons discuté de deux mythes de la culture américain : la *wilderness* et le mythe jeffersonien. La première est une nature indomptable, sauvage mais aussi purificatrice à laquelle il a fallu faire face lors de la conquête du territoire américain. Le second représente un idéal exposé par Thomas Jefferson où les habitants de villages édéniques devaient vivre selon des principes puritains, en accord avec la nature, les valeurs familiales et Dieu. Ces deux mythes ancrés dans la culture américaine permettent à Carpenter de mettre en scène *The Fog* et *Le Village des Damnés* pour mieux déconstruire la vision idéalisée d'un village autarcique pur, préservé des infamies des grandes villes.

Dans un premier temps, les ouvertures des deux films ont été étudiées pour exposer l'importance d'une mise-en-scène cartographique qui représente deux villages coupés du reste du monde, en proie à des attaques irrationnelles différentes aussi bien narrativement que formellement.

Ensuite, nous avons étudié la question du rôle de l'Eglise et sa mise-en-scène comme substitution à une autorité politique. Comme souligné par le mythe jeffersonien, la foi chrétienne est très ancrée dans la représentation des *little towns* et les films de Carpenter s'y attardent également pour démanteler leur autorité et leur toute-puissance.

Enfin, nous avons mis en avant la représentation de la nature sauvage en interrogeant en particulier la mise-en-scène des éléments naturels dans *The Fog*, en développant ainsi une réflexion autour de la relation entre nature et civilisation.

Enfin, pour étudier la métropole de Los Angeles nous nous sommes appuyés sur l'étude comparée de *Assaut* et *Invasion Los Angeles* afin de travailler les différentes caractéristiques de cet espace urbain par excellence. En mettant en avant les éléments contextuels qui constituent la spécificité de cette spatialité urbaine, nous avons vu que Los Angeles se pose comme une critique de la politique libérale engagée par le président Ronald Reagan des années quatre-vingts dans le cas de *Invasion Los Angeles* et un contexte autour de l'émergence de gangs de rue au début des années soixante-dix, suite à la vague contestataire des années soixante. Nous avons également souligné le fait que, malgré la diversité des paysages que regroupent la métropole et ses environs, Carpenter choisissait de mettre en lumière les espaces purement urbains.

Par conséquent, nous avons réfléchi autour de la question du gigantisme et de la dissimulation spatiale comme reflets d'un espace paranoïaque. Nous avons ainsi pu mettre en rapport des séquences de *Invasion Los Angeles*, notamment caractérisées par leur grande profondeur de champ et leur richesse visuelle, avec *Assaut* qui traite différemment du gigantisme. À travers ce film, nous avons pu discuter de la « croisée des destins » qui fait se rejoindre les personnages de *Assaut* au

commissariat désaffecté mais qui permet aussi le rétrécissement de l'espace narratif ainsi que l'évolution de formes sur la surface de l'écran. Grâce à ce même long-métrage, nous avons comparé la célèbre scène de l'assassinat de la petite fille avec la mise-en-scène des *Dents de la Mer* de Spielberg : la façon dont la menace (une voiture qui transporte les membres d'un gang armé) se fond dans le paysage urbain n'est pas sans rappeler celle du requin-tueur qui se tapit dans son environnement aquatique.

Ensuite, ce développement nous a permis d'appréhender l'espace scindé comme symbolique sociale. Pour cela, nous avons étudié plusieurs formes de césures formelles par le biais du montage comme dans la scène introductive de *Assaut*, lorsque les policiers exécutent quelques membres du « Street Thunder », mais aussi avec la question des couleurs qui changent notre façon de percevoir l'espace filmique grâce à *Invasion Los Angeles*.

Enfin, nous nous sommes spécifiquement concentrés sur la question de la déambulation dans *Invasion Los Angeles* en étudiant la pratique spatiale du personnage principal interprété par Roddy Piper. Ainsi, grâce au concept de « flâneur » développé entre autres par le philosophe Walter Benjamin, nous avons pu appréhender différents stades de l'évolution du personnage de John Nada à travers la ville de Los Angeles.

FILMOGRAPHIE :

- LES FILMS DU CORPUS :

Les éditions DVD citées ci-dessous portent toutes la mention « Format Respecté ». Les images discutées au cours de ce travail sont donc étudiées dans leur entièreté.

- CARPENTER John, *Assaut (Assault on Precinct 13)*, 1976, Metropolitan Film Video, 2012.

À la suite d'une série de meurtres, notamment celui d'une petite fille, un groupe d'individus armés tente de prendre d'assaut un commissariat désaffecté dans lequel se sont retranchés leurs victimes. Parmi eux se trouvent un lieutenant de police et un condamné à mort qui doivent faire équipe afin de repousser leurs assaillants.

- CARPENTER John, *Halloween : la Nuit des Masques (Halloween)*, 1978, Collection « Les plus grands films d'angoisse », n°1, 2004, DVDY Films.

Michael Myers, connu pour avoir assassiné sa soeur alors qu'il n'était qu'enfant, s'échappe de l'asile psychiatrique où il a été retenu quinze ans durant. La nuit d'Halloween, il réitère ses actes meurtriers envers de jeunes adolescents.

- CARPENTER John, *The Fog*, 1980, TF1 Video, 1999.

Alors qu'Antonio Bay se prépare à des célébrations locales, un mystérieux brouillard maritime déferle sur la petite ville portuaire. Cette manifestation météorologique est néanmoins accompagnée par des apparitions fantomatiques meurtrières qui fauchent les vies des habitants d'Antonio Bay, comme à la recherche d'une vengeance.

- CARPENTER John, *Christine*, 1983, Columbia Pictures Industries, 1999.

Après l'achat d'une vieille voiture endommagée, Arnold Cunningham, un adolescent réservé et

martyrisé par la plupart des autres lycéens, entreprend de réparer l'épave automobile dans l'espoir de mieux s'intégrer.

- CARPENTER John, *Le Village des Damnés (Village of the Damned)*, 1995, Universal Pictures Video, 2000.

Après un mystérieux évanouissement commun, un petit village de campagne américain voit ses femmes tomber enceintes simultanément. Sous l'oeil attentif de scientifiques engagés par le gouvernement, les enfants grandissent. Ils se découvrent des pouvoirs télékinésiques étranges et destructeurs associés à leur personnalité d'automate.

- CARPENTER John, *Invasion Los Angeles (They Live)*, 1998, Les Cahiers du Cinéma / Studio Canal, 2003.

Nouvel arrivant à Los Angeles, John Nada découvre que la ville est sous le contrôle d'extraterrestres grâce à une paire de lunettes. Celles-ci lui permettent de découvrir une réalité inquiétante : les envahisseurs exploitent les humains. Pour y remédier, Nada s'engage dans la Résistance et tente de convaincre ses congénères.

- AUTRES FILMS MENTIONNÉS :

- CARPENTER John, *L'Antre de la Folie (In the Mouth of Madness)*, 1994.
- HAWKS Howard, *Rio Bravo*, 1959.
- HITCHCOCK Alfred, *Les Oiseaux (The Birds)*, 1973.
- HITCHCOCK Alfred, *Rebecca*, 1940.
- HITCHCOCK Alfred, *Psychose (Psycho)*, 1960.
- RILLA Wolf, *Le Village des Damnés (Village of the Damned)*, 1960.
- SPIELBERG Steven, *Les Dents de la Mer (Jaws)*, 1975.
- WAINWRIGHT Rupert, *The Fog*, 2005.
- ZOMBIE Rob, *Halloween*, 2007.

BIBLIOGRAPHIE :

- SUR JOHN CARPENTER, SES FILMS ET LE CINÉMA D'HORREUR :

- CLERGET, Sébastien, *L'Amérique évanouie : de Stephen King à John Carpenter, du Maine à la Californie*, Rouge profond, Pertuis, 2013, 141 p.
- CLOVER, Carol J., *Men, Women and Chain Saws : Gender in the modern horror film*, Princeton University Press, Princeton Class Edition, Princeton N.J., 2015, 260 p.
- COSTEIX, Eric, *Cinéma et pensée visuelle : Regard sur John Carpenter*, L'Harmattan, Champs visuels, Paris / Budapest / Kinshasa, 2005, 304 p.
- DUFOUR, Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, 224p.
- FRAPPAT, Hélène, *Invasion Los Angeles : une lecture du film de John Carpenter*, Cahiers du Cinéma et Studio Canal, Boulogne-Billancourt, 2003, 82 p.
- GAUDIN, Antoine, « Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique » dans *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, dirigé par Marie-Soledad Rodriguez, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, 17-32 p.
- GRANDCHAMP, Julien, « Le labyrinthe dans les films d'horreur : allégorie d'un désarroi contemporain », Université de Montréal, juillet 2009, 148 p.
- GRAVEL, Jean-Sébastien, « Du remake à l'original : l'évolution de la représentation du mal et de la violence dans les slashers », Université de Montréal, 2014, 129 p.
- GUIDO, Laurent (dir), *Les Peurs de Hollywood*, Antipodes, Médias et Histoire, Lausanne, 2006, 275 p.

- ISABEL, Thibault, *La fin de siècle du cinéma américain 1981-2000*, La Méduse, Lille, 2006, 541 p.
- LAFOND, Frank (dir), *Cauchemars américains : Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Ed. du Céfal, Liège, 2003, 238p.
- LAGIER, Luc et THORET, Jean-Baptiste, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Dreamland éditions, Paris, 1998, 335 p.
- LE BLANC, Michelle & ODELL, Colin, *John Carpenter*, Kamera Books, Harpenden (GB), 2011, 157 p.
- NEYRAT, Frédéric, « Résister, c'est percevoir à propos de They Live, de John Carpenter (1988) », *Rue Descartes*, n° 53, 2006/3 , p.110-115.
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres au cinéma*, Armand Colin, 2e édition, 2015, Paris, 206 p.
- MURPHY, Bernice M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New-York, 2009, 236 p.
- PHILLIPS, Kendall R., *Dark Directions : Romero, Craven, Carpenter, and the modern horror Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale/Edwardsville, 2012, 215 p.
- PHILLIPS, Kendall R., « Halloween (1978) » dans *Projected Fears : Horror Films and American Culture*, Praeger Publishers, Westport Connecticut, 2005, p.123-143.
- WOOD, David, CORNICH, Ian (ed), *The Cinema of John Carpenter : the technique of terror*, Wallflower Press, Directors' cuts series, Londres / New-York, 2004, 219 p.

- SUR L'ESPACE CINÉMATOGRAPHIQUE ET DANS LES ARTS :

- AGEL, Henri, *L'espace cinématographique*, J-P. Delarge, Encyclopédie universitaire, Paris, 1978, 216 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, 2012, Paris, 214 p.
- BÄCHLER, Odile, *L'espace filmique : sur la piste des diligences*, préface de Roger Odin, l'Harmattan, Paris, 2001, 399 p.
- GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Cinéma/Arts visuels, Paris, 2015, 215 p.
- GAUDIN, Antoine, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 30 novembre 2016. URL : <http://miranda.revues.org/6216>
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, 223 p.
- LAFFONT, Georges Henry, « Ville et cinéma : L'urbaphobie dans la science-fiction », publié le 8 mars 2007 pour le site internet villeetcinema.com, 15 p.
URL : <http://www.villeetcinema.com/581/>
- PALLASMAA, Juhani, *The Architecture of Image : Existential Space in Cinema*, Rkennustieto, Helsinki, 2001, 183 p.

- SUR L'ESPACE URBAIN :

- AMES, David L., « Interpreting Post-World War II Suburban Landscapes as Historic Resources », dans *Preserving the Recent Past* de Deborah Slaton et Rebecca A. Schiffer (dir), Historic Preservation Education Foundation, Washington DC, 1995, 6p.
<https://www.nps.gov/nr/publications/bulletins/suburbs/Ames.pdf>
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, La Librairie du XXe siècle, Paris, 1992, 149 p.
- DÜNNE, Jörg et NITSCH, Wolfram (dir), *Scénarios d'espace : littérature, cinéma et parcours urbains*, Presses universitaires Blaise Pascal, Littératures, Clermont-Ferrand, 2014, 351 p.
- GHORRA-GOBIN, Cynthia, *La ville américaine : espace et société*, Nathan Université, Géographie 128, Paris, 1998, 127 p.
- GHORRA-GOBIN, Cynthia. « La ville américaine. De l'idéal pastoral à l'artificialisation de l'espace naturel », *Les Annales de la recherche urbaine*, Natures en villes, n°74, 1997, p. 69-74.
DOI : <https://doi.org/10.3406/aru.1997.3121>
- GHORRA-GOBIN, Cynthia, « Aux États-Unis, la suburbanisation s'impose comme le « mythe fondateur » d'une société s'industrialisant », *Tous urbains* 2016/2 (N° 14), p. 53-56.
URL, consulté le 25 avril 2018 : <https://www.cairn.info/revue-tous-urbains-2016-2-p-53.htm>
- GHORRA-GOBIN, Cynthia, *Les Américains et leur territoire : mythes et réalités*, la Documentation française, Paris, 1987, 112 p.

- GHORRA-GOBIN, Cynthia, « Les fondements de la ville américaine », *Géographies et culture* [En ligne], 1 | 1992, mis en ligne le 06 janvier 2014, consulté le 28 mars 2017. URL : <http://gc.revues.org/2549> ; DOI : 10.4000/gc.2549
- GHORRA-GOBIN, Cynthia, *Los Angeles : le mythe américain inachevé*, CNRS Éditions, CNRS Plus, Paris, 2002, 310 p.
- GHORRA-GOBIN, Cynthia, « Les mutations du périurbain aux États-Unis », *Cahiers de Géographie du Québec*, volume 38, n°105, décembre 1994, 433-441p.
URL, consulté le 25 avril 2018 : <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/1994-v38-n105-cgq2677/022458ar/>
- GODARD, Francis, *La ville en mouvement*, Gallimard, Collections: Découvertes Gallimard Culture et société, Paris, 2001, 127 p.
- LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Société et urbanisme, Paris, 1974, 485 p.
- LESH, Bruce, « Post-War Suburbanization: Homogenization or the American Dream? », N.p., n.d. Web, 4 Mai 2014, 10 p.
[http://www.umbc.edu/che/ta/lessons/pdf/Post-War_Suburbanization_Homogenization\(PrinterFriendly\).pdf](http://www.umbc.edu/che/ta/lessons/pdf/Post-War_Suburbanization_Homogenization(PrinterFriendly).pdf)
- LÉVY, Jacques, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, n° 694, 2013/6, p. 689-711.
URL, consulté le 25 avril 2018 : https://www.cairn.info/load_pdf.php?download=1&ID_ARTICLE=AG_694_0689
- NUVOLATI, Giampaolo, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures* [En ligne], 70 | 2009, mis en ligne le 25 avril 2013, 12 p.
- MUMFORD, Lewis, *The Culture of Cities*, Harcourt Brace & Compagny, Harvest Books, San Diego, 1996, 586 p.

- MURPHY, Bernice M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New-York, 2009, 236 p.
- NUVOLATI, Giampaolo, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures* [En ligne], 70 | 2009, mis en ligne le 25 avril 2013, consulté le 28 avril 2018. URL : <http://gc.revues.org/2167> ; DOI : 10.4000/gc.2167
- SANSON, Paul, (dir), *Le paysage urbain : représentations, significations, communication*, L'Harmattan, Groupe EIDOS, Paris, 2007, 367 p.

- HISTOIRE ET CULTURE DES ÉTATS-UNIS :

- GERVAIS, Pierre, , *Les États-Unis de 1860 à nos jours*, 3e édition, Hachette Éducation, 2015, 160 p.
- GRELLET, Françoise, (dir), *Crossing Boundaries : Histoire et Culture des pays du monde anglophone*, Presses Universitaires de Rennes, Collection : « Didact Anglais », Rennes, 2012, 440 p.
- HOWELL, James C. & MOORE, John P., « History of Street Gangs in the United States », *National Gang Center Bulletin*, n°4, mai 2010, 20 p.
- MARIENSTRAS, Élise, *Les Mythes fondateurs de la Nation Américaine*, Maspero, Paris, 1976, 377 p.
- PORTES, Jacques, « Les États-Unis des années 1960 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 87, 2007/3, 4 p.

- AUTRES RÉFÉRENCES IMPORTANTES :

- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Points, Points Essais, Paris, 2015, 192 p.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, Paris, 2001, 266 p.
- AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2e édition, Paris, 2010, p. 96.

TABLE DES MATIÈRES :

DÉCLARATION SUR L'HONNEUR	2
INTRODUCTION	3
PREMIER CHAPITRE. L'ESPACE URBAIN CARPENTERIEN : ESPACE DE LA FRONTIÈRE, ESPACE DE LA TENSION PLASTIQUE	12
1. DILATATION ET CONTRACTION DE L'ESPACE FILMIQUE : MOUVEMENTS DE CAMÉRA ET ESPACE SONORE	14
2. « L'ESPACE INQUIET » : LE SUSPENSE SPATIAL ENTRE IMMOBILITÉ ET MOBILITÉ, LA QUESTION DE L'INCERTITUDE SPATIALE	21
3. LES PLANS DE COHABITATION : LA FRONTIÈRE ENTRE INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR	25
CHAPITRE II. LES SUBURBS ET L'ORDRE : LE LIEU AUTORITAIRE DANS HALLOWEEN : LA NUIT DES MASQUES (1978) ET CHRISTINE (1983)	29
1. LE PARASITE SPATIAL ENTRE ASSERVISSEMENT DE L'ESPACE ET ÉMANCIPATION DES NORMES MATÉRIELLES	32
2. ESPACE DE LIBERTÉ, ESPACE DIRIGÉ	38
CHAPITRE III. LES <i>LITTLE TOWNS</i> ET LA QUESTION DE L'ISOLEMENT SPATIAL DANS <i>THE FOG</i> (1980) ET <i>LE VILLAGE DES DAMNÉS</i> (1995)	44
1. L'ISOLEMENT EXTRÊME : CARTOGRAPHIE CINÉMATOGRAPHIQUE D'ANTONIO BAY ET MIDWICH	47

2. LA *LITTLE TOWN* COMME MICROCOSME URBAIN : LE RÔLE FÉDÉRATEUR DE L'ÉGLISE, SON AUTORITÉ ET SA DÉCADENCE COMME REFLET DE LA DÉSINTÉGRATION SOCIALE. **54**

3. LA QUESTION DE LA COHABITATION AVEC LE MILIEU NATUREL : LE COMBAT DE LA CIVILISATION ET LE PASSÉ REFOULÉ **58**

CHAPITRE IV. LA « GRANDE VILLE » : LA SOLITUDE ET L'OPPRESSION DANS *ASSAUT (1976)* ET *INVASION LOS ANGELES (1988)* **66**

1. LA QUESTION DU GIGANTISME ET DE LA DISSIMULATION URBAINE : L'ESPACE PARANOÏAQUE. **69**

2. CÉSURE SPATIALE, CÉSURE SOCIALE **76**

3. LE PARCOURS URBAIN : TRAITEMENT DE LA DÉAMBULATION DANS *INVASION LOS ANGELES* **83**

CONCLUSION 88

FILMOGRAPHIE. 92

BIBLIOGRAPHIE 94

TABLE DES MATIÈRES 101

NOMBRE DE CARACTÈRES DE LA PARTIE RÉDACTIONNELLE : 211 525 caractères.

NOMBRE TOTAL DE CARACTÈRES : 228 708 caractères.

RÉSUMÉ :

Quoi de plus réaliste que de planter le décor d'un film dans une grande métropole ou dans une banlieue américaine ?

Cet ancrage réaliste des films de Carpenter laisse ainsi planer l'ombre du surnaturel comme une apparition d'autant plus inquiétante qu'elle s'insinue dans notre quotidien et sa banalité. Voici le point de départ de ce travail : mettre en valeur cette signature de l'angoisse qui trouve sa cohérence dans une partie de la filmographie de John Carpenter.

Le cinéma carpenterien met en scène des espaces de dynamique narrative, esthétique et fantastique. Ainsi, nous avons le réalisme familier d'une spatialité donnée et une manifestation étrange, inexplicable, irrationnelle qui vient en briser l'équilibre précaire. C'est à la fois, la dichotomie entre ces deux pans et leur entremêlement qui produit la spatialité de Carpenter.

C'est pourquoi nous étudierons la mise en scène du réalisateur américain comme inquiétude spatiale, peuplant les non-lieux de manifestations méconnues qui contaminent l'espace comme source d'angoisse.

Tout d'abord, la mise en scène de l'espace carpenterien trouve des manifestations communes dans les long-métrages choisis dans ce corpus. Après leur étude, nous mettrons en avant les caractéristiques propres de trois espaces urbains en tant qu'incarnation de la société américaine et de ses enjeux socio-spatiaux à commencer par les *suburbs*, étudiées à l'aide de *Halloween : La Nuit des Masques* (1978) et de *Christine* (1983). L'étude du deuxième espace urbain qu'est la *little town* américaine est réalisée avec l'appui de *The Fog* (1980) et *Le Village des Damnés* (1995). Enfin, nous traiterons le cas des centre-villes, cœur de l'urbanité, avec *Assaut* (1976) et *Invasion Los Angeles* (1988).