



HAL
open science

Mimétisme et anticonformisme : le cinéma de John Carpenter comme éloge d'une marginalité

Arthur Liborio

► **To cite this version:**

Arthur Liborio. Mimétisme et anticonformisme : le cinéma de John Carpenter comme éloge d'une marginalité. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03260222

HAL Id: dumas-03260222

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03260222>

Submitted on 14 Jun 2021

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.

UNIVERSITÉ DE PARIS
PANTHÉON-SORBONNE
UFR 4

**ENTRE MIMÉTISME ET ANTICONFORMISME : LE CINÉMA DE
JOHN CARPENTER COMME ÉLOGE D'UNE MARGINALITÉ.**

PAR
LIBORIO ARTHUR

MASTER CINÉMA RECHERCHE
ESTHÉTIQUE ET CRÉATION

DIRECTEUR DE RECHERCHE :
JOSÉ MOURE

SESSION : JUIN 2020

RÉSUMÉ :

L'objectif de ce mémoire est d'envisager le cinéma de John Carpenter comme une parabole sur la marginalité sociale, en partant de la figure du mime. Omniprésent dans la filmographie du réalisateur, il me semblait intéressant d'essayer de mettre en valeur une possible porosité entre le mimétisme et le conformisme social, et surtout d'essayer d'en comprendre la finalité. Carpenter est souvent étudié dans son statut d'outsider du système de production américain, mais d'un point de vue presque social, aussi je pense que l'envisager à travers l'analyse de la forme des œuvres en premier lieu est une approche fructueuse.

ABSTRACT :

The purpose of this essay is to consider John Carpenter's cinema as an allegory about social marginality, starting from the mimetic figure. Omnipresent in the director's filmography, I thought it was interesting to try to highlight a possible porosity between mimicry and social conformism, and mostly to understand what was Carpenter's goal with it. Carpenter is often studied in its status of outsiders compared to American production system, but from an almost social point of view, then I think that consider it from the works themselves is a productive approach.

MOTS-CLEFS :

John Carpenter - Mimétisme – Conformisme – Marginalité – Libre-Arbitre

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	page 1
I. Écrire et filmer le mimétisme : vers un cinéma systématique.....	page 15
I. 1. Le canevas du cinéphile.....	page 15
I. 2. Doubles, mimes et possessions : le genre au service de l'imitation.....	page 23
I. 3. Une filmographie en écho.....	page 32
II. Se défaire du mimétisme, se refuser au conformisme.....	page 38
II. 1. Du mimétisme au conformisme : ambiguïté de la transition.....	page 39
II. 2. Seul contre tous.....	page 46
II. 3. Pris au piège.....	page 53
III. La marginalité comme salut.....	page 62
III. 1. Le pathétisme du mime.....	page 63
III. 2. L'hérédité, un appel aux générations futures.....	page 68
III. 3. Éloge du libre-arbitre.....	page 74
CONCLUSION.....	page 80
BIBLIOGRAPHIE.....	page I
REMERCIEMENTS.....	page IV

INTRODUCTION

Qu'est-ce que faire un film ? C'est une question à laquelle on ne prend pas suffisamment le temps de répondre à mon sens. Il ne s'agit pas là d'une question d'ordre technique ou philosophique, qui aurait pu être posée sous la forme : « Qu'est-ce que le cinéma ? » mais bien d'une approche plus humaine. La question que je pose pourrait être reformulée de cette manière : qu'est-ce que représente l'action de faire un film ? Quels sont les mécanismes à l'épreuve qui poussent un metteur en scène à faire le choix de faire un travelling plutôt qu'un plan fixe, ou bien de filmer en contre-plongée plutôt que de face ? Quel est le lien entre la pensée du réalisateur, et le plan que nous voyons, nous, spectateurs du film ? Quelle trace de ses questionnements intimes laisse le réalisateur au sein de son film ? Est-il possible seulement de la recevoir à travers l'écran ? On imagine peut-être trop souvent que celle-ci est immuable : que l'émotion que l'on ressent à un moment donné, et l'interprétation qu'on en fait ensuite, découle automatiquement de la pensée du réalisateur. En un sens, c'est imaginer que les émotions qui traversent le réalisateur au moment de faire le film seraient inchangées lors de la projection en salle, et que le spectateur la recevrait telle quelle, sans aucune forme d'altération ou d'interprétation. D'une part, cela revient à penser le cinéma comme le résultat d'un seul cerveau créatif, ce qui serait omettre la myriade de techniciens qui travaillent au bon déroulement du tournage, mais aussi de l'impact de la production, qui a toujours son mot à dire sur le résultat. Mais surtout, cela serait nier la simple subjectivité du spectateur. Il existe autant de réceptions d'un film qu'il y a de spectateurs pour le voir. Ainsi, la sensation que l'on a en observant un film peut être radicalement opposée à celle du réalisateur. Cela ne veut pas dire pour autant que notre sensation devrait être altérée lorsque, au détour d'une interview, on découvre le sens qu'a voulu donner le créateur au film. Cela veut plutôt dire que l'empreinte que nous laisse un film, et ce que nous comprenons de celle-ci, n'est pas moins ou plus importante que celle que voulait laisser, consciemment ou non, l'esprit à l'origine de l'œuvre.

C'est une question qui s'applique, évidemment, à tous les réalisateurs, et à tous les genres, mais qui prend une dimension particulière lorsqu'il s'agit de cinéma dit « de genre », qui correspond aux films appartenant à un genre très codifié, comme le cinéma d'horreur, ou bien les films de science-fiction. Le fait que le geste cinématographique soit si codifié et accorde une grande importance à l'application de ces règles (qui, bien souvent, sont tacites), rend cette interrogation d'autant plus intéressante, puisque les attentes du spectateur et ce qu'il va donc voir à travers l'œuvre passe aussi par sa connaissance, et son appréciation du genre en question.

Raphaëlle Moine, professeure de Cinéma à l'université Sorbonne-Nouvelle, dans son article « Films, genres et représentations » dans la revue *Le Français aujourd'hui*, nous dit ceci :

L'appartenance, affichée ou manifeste, d'un film à un genre sollicite chez le spectateur une mémoire et une connaissance du genre dont il dispose à cause du spectacle régulier de films de genres, ou même dans une certaine mesure à cause du savoir diffus et culturel sur le genre. Le genre constitue un espace d'expériences à partir duquel se déterminent où se construisent ses attentes et sa lecture du film.¹

Dans un cinéma très codifié comme celui de l'horreur ou de la science-fiction, cette déclaration devient particulièrement intéressante en démontrant que la lecture du film passe également par la connaissance qu'a le spectateur du genre en question. Cela crée automatiquement un clivage dans la réception, puisque, dès lors, celui qui n'est pas habitué aux codes d'un genre a de grandes chances de recevoir le film de ce même genre différemment, voire par la même occasion de transgresser la vision du réalisateur.

La filmographie de John Carpenter, cinéaste américain aux multiples facettes, et incontournable représentant du cinéma de genre, est un excellent exemple de ce propos. « En France, je suis un auteur, en Allemagne, je suis un cinéaste. En Grande-Bretagne, je suis un réalisateur de films d'horreur. Aux États-Unis, je suis un raté. »² déclare le réalisateur dans

1 MOINE, Raphaëlle, « Films, genres et représentation », *Le français aujourd'hui*, Paris, vol. 165, n°2, 2009, p. 9

2 MANDELBAUM, Jacques, John Carpenter, honoré à Cannes : « En France, je suis un auteur, aux États-Unis, une sorte de clochard » *Le Monde*, [en ligne], 15 Mai 2019, consulté le 23 Mars 2020

une interview donnée pour *Le Monde* à l'occasion de la réception du Carrosse d'or, récompense honorifique de la Quinzaine des Réalistes.

Ces mots mettent en relief deux choses : d'une part, cela démontre bien la pluralité des axes de réception (car il s'agit bien d'un prisme par lequel on observe l'œuvre d'un cinéaste), mais cela montre aussi qu'il existe des microcosmes de réception dans lesquels s'entendent plusieurs personnes d'un même public. Il peut s'agir d'une communauté, d'une société, d'une culture, etc. qui interprète le film selon l'angle qu'acceptent ses us et coutumes et ses références propres. Ici, la déclaration nous montre qu'il existe des systèmes de réception par pays, et que les habitants sont en grande partie formalisés sur une seule méthode d'approche des œuvres du réalisateur. Gisèle Sapiro, sociologue, dans un article intitulé « Sociologie de la réception », écrit ceci :

Sans aller jusqu'à nier tout fondement argumenté au jugement critique, on admettra que ce jugement ne repose pas uniquement sur des critères intrinsèques à l'œuvre, mais aussi sur des critères externes tels que la réputation de l'auteur s'il n'est pas un débutant, la réputation de l'éditeur (qui a encore plus de poids pour les débutants), et les appréciations des critiques antérieures.³

Cela démontre qu'il y a une forme d'uniformisation de la critique par culture dans la mesure où celle-ci, au sens large, s'auto-alimente. L'éducation, par exemple, qui diffère selon les pays, oriente sur les types d'œuvres auxquelles s'intéresseront les jeunes, et la manière qu'ils auront de les percevoir. Gisèle Sapiro continue d'ailleurs ainsi dans son article : « À cette étape de la formation, l'école inculque un mode de lecture « savant » qui, en mettant l'accent sur la forme et le style, se démarque de la lecture « ordinaire ». »⁴

Cela montre déjà qu'il y a une forme d'uniformisation du type d'œuvres consommées, mais surtout de la manière de les percevoir, puisque l'école oriente sur une méthode d'approche. Si on ajoute à cela la multiplicité des blogs, sites, etc. qui ont suivi la création d'internet et qui recensent et mettent en relation les critiques, véritables sanctuaires de réceptions dans

3 SAPIRO, Gisèle, *La sociologie de la littérature*. La Découverte, 2014, p. 91

4 *Ibid*, p. 96

lesquels chacun peut participer et s'intéresser aux critiques des autres, cette uniformisation semble propice à s'accroître.

Évidemment, à toute forme d'uniformisation s'opposent des contrevenants, des outsiders qui s'éloignent, consciemment ou non, de celle-ci.

Ce que cette déclaration du réalisateur nous montre, c'est également le dur rapport qu'entretient Carpenter avec sa propre culture et son propre pays. Car ces mots s'appliquent, nous l'avons vu, à la réception critique, mais également à l'industrie du cinéma. D'ailleurs, il est important de noter à ce titre que la traduction de la déclaration de Carpenter lors de son discours est discutable. Dans son intervention, il emploie le terme « bum », ce qui n'a pas véritablement d'équivalent en français, mais qui, autrement qu'idiote, pourrait se traduire par « cloche », « bon à rien », voire « clochard ». Ceci témoigne d'une part de l'amertume que ressent Carpenter pour son pays et réciproquement, mais cela le place indubitablement dans une position de marginal, non conforme dans son propre pays.

Et ce rapport entre les États-Unis et Carpenter, il est indéniable au sein de sa filmographie. Tout d'abord, l'intégralité de ses films se déroule sur son territoire, mais de plus, Carpenter semble fièrement s'y ancrer (*cf. figures 1, 2, 3 et 4*).



Figure 1 : Christine



Figure 2 : Le Village des damnés



Figure 3 : Starman (1984)



Figure 4 : Halloween

Cette nécessité d'ancrage se découvre jusque dans les titres de certains de ses films, comme *Escape from New York* (1981), ou sa suite *Escape from L.A.* (1996), alors que paradoxalement, aucun des genres qu'il traite dans sa filmographie ne nécessite un ancrage aussi marqué. Bien évidemment, on pourrait penser qu'il s'agit d'un simple moyen pour Carpenter de rendre ses films plus réalistes, mais il s'agit là d'une obsession, étant donné le nombre d'occurrences d'ancrage forcé qui peuplent sa filmographie. Y compris dans *The Thing* (1982), alors que la diégèse se déroule dans une base scientifique au cœur de l'antarctique, il est précisé dans l'incipit qu'il s'agit bien là d'une base américaine (en opposition avec la base soviétique que découvriront les protagonistes plus tard dans le film). Aussi, cette récurrence dans les films du réalisateur m'a particulièrement questionné au fil des visionnages. Il met en exergue un rapport particulier qu'entretient John Carpenter avec les États-Unis, mais encore faudrait-il comprendre pourquoi, et surtout, quelle est la nature de ce lien ?

Afin de percevoir un fragment de réponse, il fallait me plonger plus encore au cœur des films du réalisateur. *They Live* (1988), dans lequel le personnage principal, John Nada, découvre par hasard que la population humaine est peu à peu remplacée par des extra-terrestres embrigadant la population à grand renfort de propagande à l'allure libérale et puritaine (on peut par exemple voir écrit « consomme », « marie-toi et reproduis-toi », ou encore « ne questionne pas l'autorité »), est rapidement apparu comme une valeur étalon pour notre analyse. Ce film est de manière plutôt évidente un pamphlet contre les États-Unis modernes et l'ultra-consumérisme. Mais il était important de découvrir pourquoi, par quel moyen de cinéma Carpenter arrivait à ce résultat, et surtout, est-ce que cela se limitait à ce seul film ?

Si l'on reprend l'exemple de *They Live*, on remarque que cette critique qu'opère Carpenter est intrinsèquement liée à une forme de mimétisme. Le mécanisme d'absorption et

d'uniformisation du peuple américain s'opère en premier lieu par une simple imitation de l'espèce humaine par les extra-terrestres.

Et ce mécanisme d'imitation est en fait systématique dans le cinéma de Carpenter, qu'il soit évident comme dans *They Live* ou plus insidieux comme dans *Halloween*, ce mimétisme est toujours là. Le monde de Carpenter est peuplé de mimes, de reproductions, de possessions en tout genre. Et pour mieux cerner ce mécanisme, il est important de revenir aux études biologiques du mimétisme. Dans l'ouvrage intitulé *Darwin et l'après Darwin*, Jean Gayon, philosophe français, écrit : « Le terme de "mimétisme" [mimicry] fut proposé en 1861 par H. Bates pour désigner une classe tout à fait particulière de protection par ressemblance dans le monde animal. »⁵

Il s'agit donc en premier lieu d'un mécanisme de défense, qui prend place dans un milieu hostile. Elle agit donc en opposition à une forme d'agression par une autre espèce.

Mais il peut, par extension être un mécanisme adopté par un prédateur, comme certaines plantes carnivores qui imitent l'odeur de la putréfaction pour attirer les mouches et les dévorer. Cette approche animale du sens du mimétisme peut paraître étonnante voire réductrice, mais dans le cinéma de Carpenter, elle est particulièrement révélatrice. En effet, Carpenter a (comme David Cronenberg avec *eXistenZ* (1999)), une approche très organique, n'hésitant pas à montrer des parties du corps mis en pièce, du sang, etc. en travaillant au maximum la texture (au risque de perdre une partie du réalisme), de sorte que le spectateur ait par moment l'impression de pouvoir la toucher. (*cf. figure 5*).

5 GAYON, Jean, *Darwin et l'après Darwin, une histoire de l'hypothèse de sélection naturelle*, Paris, Éditions Kimé, 1992, p. 190



Figure 5 : *Vampires* (1998)

L'approche simple du mimétisme à travers la biologie a donc d'autant plus de sens dans la filmographie de l'auteur puisque son approche plastique semble très liée au naturel.

André Petitat, chercheur et professeur de sociologie, dans son ouvrage *Secret et forme sociale*, écrit ; « La relation mimétique suppose un *mime*, un *modèle* et une *dupe*. »⁶ C'est une représentation adoptée par la biologie depuis les travaux De Henry Bates. Dans celle-ci, le mime est celui qui adopte le comportement physiologique du modèle, afin de tromper la dupe (souvent le prédateur), qui va donc confondre les deux espèces. C'est une représentation qui s'adapte parfaitement au cinéma de Carpenter. Pour reprendre une nouvelle fois l'exemple de *They live*, l'extra-terrestre mime l'humain, dans l'optique de tromper le véritable humain.

Néanmoins, cette représentation est critiquable, car elle sous-entend que le mime prendrait volontairement et consciemment une autre forme pour tromper la dupe. « L'imitation *dans le but conscient de tromper l'autre* suppose ce que l'on appelle une « théorie de l'esprit », c'est-à-dire une compréhension du rôle des perceptions et des croyances dans l'action. »⁷ écrit André Petitat dans la suite de son ouvrage. Ainsi, le mime et la dupe entretiennent un rapport

6 PETITAT, André, *Secret et forme sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 30

7 Ibid, p. 31

étrange, puisque le mime ne peut exister que s'il y a une dupe pour y croire. Ce modèle admet donc des « non-dupes », une exception qui se soustrait au mécanisme de mimétisme (sinon, il n'y aurait pas d'évolution).

Mais, dans notre cas, ce modèle s'applique parfaitement et admet même plusieurs niveaux de lecture.

Sur le plan du récit tout d'abord, les films de Carpenter mettent presque systématiquement, même si cela est plus ou moins évident, en scène des espèces étrangères qui tentent de prendre la forme de l'être humain pour duper l'humain. Cela peut aussi bien être une illusion (comme dans *They live*), ou bien une possession (*Prince des ténèbres* (1987) en est sûrement le meilleur exemple), ou encore un parasitage, comme dans *The Thing*.

Mais si le cinéma de Carpenter met en scène une forme d'animalité à travers le mimétisme, il représente surtout les humains et les rapports sociaux qu'ils entretiennent. Car après tout, le dupe, chez Carpenter, c'est bel et bien l'humain. Cela met en exergue des clivages sociaux, puisqu'il existe un humain dupe, presque docile (dans *Starman* (1984), par exemple, la veuve dont l'organisme extra-terrestre a copié le défunt mari, accepte le mimétisme car cela lui permet de mieux faire son deuil), et des contrevenants à cette règle qui viennent s'appliquer en opposition au mimétisme. De ce point de vue, le mimétisme prend une forme sociale, et le mimétisme plus animal que nous avons observé semble admettre un autre niveau de lecture plus insidieux qui est le conformisme. Car le modèle de mimétisme que nous avons emprunté à la biologie s'applique facilement à un système d'espèces dépourvues de conscience. Dès lors qu'on place ce modèle dans une société humaine, le modèle se complexifie car les dupes peuvent avoir conscience de l'être, voire même choisir de l'être, par simplicité, puisque cela nécessite moins d'effort. C'est aussi pour cette raison que le non-dupe est aussi important, car il a conscience de l'être, donc agit par opposition et anticonformisme. Ainsi, cela questionne la place de celui qui agit contre le système, puisqu'il n'agit pas par plaisir d'être

anticonformiste : la menace est telle qu'il s'agit là d'un mécanisme de défense et de salut, et le propos du film devient un pamphlet contre l'uniformisation des mœurs.

Dans ce cadre, on peut également admettre qu'il existe un mimétisme formel, dans l'essence même de la manière dont les réalisateurs font du cinéma. Il n'est pas rare, à la sortie d'une séance de cinéma, d'entendre des spectateurs dire : « j'ai déjà vu ça des centaines de fois ». Et c'est assez logique. L'industrie du cinéma est jalonnée par des mécanismes mimétiques. Que ce soit les remakes, les adaptations, etc., on pourrait même dire que l'industrie cinématographique repose en partie sur ce système, et en particulier le système Hollywoodien. Et cela va plus loin.

Un cinéaste est aussi un cinéphile (il paraît difficile d'envisager qu'un réalisateur fasse un film sans apprécier son médium), il est donc chargé d'images, qui, consciemment ou non, façonnent sa personnalité et son désir de réaliser, et donc, par extension, ses intentions. De ce point de vue, les cinéastes eux-mêmes (et il ne s'agit pas là d'un jugement de valeur) agissent par mimétisme pour élaborer leur film. Et Carpenter ne déroge pas à la règle. Le cinéaste déborde d'influences qu'il diffuse et assume.

« His main influences ranged from Howard Hawks, John Huston and Alfred Hitchcock masterpieces to science-fiction and horror classics such as *Forbidden Planet* (1956) and *King Kong* (1933), along with some low-budget terrors from Roger Corman. »⁸

peut-on trouver dans le livre *John Carpenter*, par Michelle Le Blanc et Colin Odell.

Malgré tout, et la réception de ses films le prouvent, il ne semble pas s'inscrire parfaitement dans le système hollywoodien. Peut-être que le cinéma apparaît comme une manière de revendiquer son statut d'outsider.

Mais cette représentation demeure par moment paradoxal, et il semble important de le garder à l'esprit. Comment le cinéma de Carpenter peut-il mettre en scène un mimétisme qui soit

8 « Ses principales influences vont de Howard Hawks, John Huston et Alfred Hitchcock aux chef-d'œuvres de la science-fiction et des classiques de l'horreur de comme *Forbidden Planet* (1956) et *King Kong* (1933), en passant par les films d'horreur à petit budget de Roger Corman. »
LE BLANC, Michelle et Colin Odell, *John Carpenter*, Harpenden, Kamera Books, 2011, p. 23

dangereux dans *The Thing*, ou *They Live*, et dans un second temps montrer un mimétisme bienveillant dans *Starman* (1984), tout en ayant le même discours ? S'il se met lui-même en scène dans la logique de mimétisme social qu'il filme, et qu'il critique ce système, comment peut-il lui-même adopter des mécanismes mimétiques (*The Thing* est par exemple un remake de *The Thing from Outer Space* de Christian Nyby réalisé en 1951) ?

« [...] pour certains, Halloween ne serait qu'une propagande puritaine nauséabonde : sous le masque de Michael Myers, il y aurait en réalité le *Reefer Madness* popularisé dans les années 1970. »⁹ écrit Stéphane Bouley, journaliste et cinéphile, dans son ouvrage consacré à John Carpenter (*Reefer Madness* étant un film ouvertement de propagande, commandité par un lobby religieux en 1936). Ainsi, même la réception des films de Carpenter semble problématique : comment notre intuition et une partie du public admettent que les films de Carpenter sont ouvertement sociaux et progressistes, quand ils peuvent être interprétés à l'exact inverse par une partie de la population ?

D'une certaine façon, Carpenter semble également faire la part belle à ceux qui se battent ouvertement contre le mimétisme. Et si ses héros agissaient comme une personnification de sa sensation d'être un contrevenant au système ? Le cinéaste fait-il par ce biais un éloge de la marginalité sociale ?

Le mimétisme chez John Carpenter semble être une approche complexe mais révélatrice pour nous mener vers la compréhension de la nature des liens qui se tissent entre le réalisateur et son pays, et ses contemporains. Le rapport intime qui se crée entre le mimétisme biologique et les représentations sociales à l'œuvre dans le récit offre son lot d'interprétations et d'analyses qui méritent d'être explorées si l'on souhaite comprendre ce réalisateur si étrange.

Ainsi, tous ces questionnements se rassemblent en une question plus générale à laquelle nous tenterons, dans ce mémoire, de répondre : Comment les rapports intimes qu'entretiennent le

9 BOULEY, Stéphane, *L'Œuvre de John Carpenter, les masques du maître de l'horreur*, Toulouse, Third Editions, 2019, p. 153

mimétisme et le conformisme social, et toutes les formes qui s'y opposent, tendent vers un éloge de la marginalité de la part de John Carpenter ?

Afin de structurer l'essai, nous distinguerons trois moments : à travers une étude de la mise en scène et de la structure narrative des récits du réalisateur, nous tenterons tout d'abord de montrer en quoi le cinéma de Carpenter est un cinéma *systematique*, et, puisque nous l'avons vu dans notre introduction, il n'y a pas de mimétismes sans ceux qui s'y soustraient, nous établirons dans un second temps une étude de ces formes, ce qui nous mènera vers l'étape ultime de notre analyse : essayer de démontrer que la marginalité est une forme de salut dans le cinéma de Carpenter.

Le champ d'étude de l'œuvre s'étend à tous ses films, car je considère qu'aucun ne mérite d'être laissé de côté. Cela dit, il est important de préciser que ce traitement ne sera pas uniforme. Si des leçons sont à tirer de chaque film du réalisateur, elles n'auront probablement ni le même impact ni la même importance.

I

Écrire et filmer le mimétisme : vers un cinéma systématique.

Puisque, nous l'avons vu, le cinéma de Carpenter est peuplé de mimes, il s'agit dans ce premier moment de notre développement d'étudier les formes qu'elles prennent au sein du récit, et d'observer comment Carpenter les filme. L'intérêt est donc également de confronter les œuvres entre elles, afin d'esquisser une idée fondamentale selon laquelle le cinéma du réalisateur est systématique. Nous aurons tout le loisir d'approfondir cette idée tout au long de cette partie, mais il est important d'en faire une définition simple qui permettra de mieux cerner les enjeux. Ce que je caractérise comme un cinéma systématique est un cinéma régi par des motifs qui se répètent presque dans tous les films d'un même réalisateur. On pourrait considérer, dans une logique « auteuriste », que toutes les filmographies d'auteurs sont systématiques, puisque la théorie des auteurs admet par essence qu'une filmographie est cohérente car on retrouve dans tous les films des formes ou thématiques communes. Mais, dans le cas de Carpenter, cela va plus loin. Les films du réalisateur, en plus de se répondre par certaines caractéristiques, approches formelles ou idéologie, sont des décalques d'eux-mêmes.

1 – Le canevas du cinéophile.

Éloignons-nous de la diégèse un instant, sûrement pour mieux la retrouver plus tard. En effet, nous l'avons évoqué, Carpenter est avant tout un cinéophile avant d'être un cinéaste. Il s'est, comme tout aficionado du septième art, gorgé d'images qui, aujourd'hui encore, façonnent sa personnalité autant qu'elles le feraient pour un spectateur lambda.

Un des premiers manifestes de cette cinéphilie, et pourtant pas toujours le plus évident, est sûrement la myriade de clins d'œil que fait le réalisateur à d'autres œuvres (qu'elles soient cinématographiques ou non).

Ces clins d'œil sont parfois flagrants, comme c'est le cas dans *Halloween*, où Laurie Strode regarde, en compagnie de l'enfant dont elle a la charge, *The Thing from Another World* (Chrisitan Nyby, 1951) (cf. figure 6),



Figure 6 : *Halloween*

Ce qui préfigure peut-être son projet de remake, qui verra le jour quatre ans plus tard, mais, très souvent, il s'agit de petites allusions légères destinées à un public d'initiés. « « Martin Quatermass » est également le pseudonyme sous lequel John Carpenter écrira son film *Prince des ténèbres*. »¹⁰, écrit Stéphane Bouley. Il s'agit en réalité d'une référence à Bernard Quatermass, un personnage intervenant pour la première fois dans *Le Monstre*, réalisé par Val Guest en 1955, un film d'horreur ayant donné lieu à de nombreuses suites. « Le docteur Samuel Loomis tire son nom du personnage interprété par John Gavin dans *Psychose*, Sam Loomis. »¹¹ ajoute également Stéphane Bouley. Et il ne s'agit là que d'un bref échantillon de l'ensemble des références qu'il convoque dans ses films. Cela nous montre deux choses : d'une part, cela témoigne d'un vrai amour du cinéma de la part du réalisateur, mais la

¹⁰ BOULEY, Stéphane, *Op. Cit.*, p. 25

¹¹ *Ibid*, p. 33

propension de celui-ci à convoquer ces références de manière explicite confirme une initiation d'un geste mimétique qui se poursuit à d'autres niveaux.

En effet, ce geste, amorcé par des références en clin d'œil, se distille aussi et surtout dans l'iconographie et la mise en scène du réalisateur. Il ne semble pas hésiter à exorciser ses propres images de cinéphiles et à les placer dans ses œuvres. Bien évidemment, cela apparaît déjà dans les plusieurs remakes qu'il réalise, comme *The Thing*, et *Le Village des damnés* (1995), remake du film britannique homonyme réalisé en 1960 par Wolf Rilla, ou dans ses adaptations (*Le Village des damnés*, une fois encore, et *Christine*, réalisé en 1983, par exemple), mais cela n'est pas suffisant pour confirmer un geste mimétique affirmé. Il n'est ni le premier, ni le dernier, à réaliser des adaptations ou produire des projets de remakes, et c'est dans la mise en scène et l'écriture que se démarque Carpenter.

Michelle Le Blanc et Colin Odell, dans l'introduction de leur ouvrage, disent ceci :

Carpenter heroes are often of the type characterised by his favourite movie director, Howard Hawks. They may have flaws to their characters, indeed many are anti-heroes, but they all show Hawksian professionalism – there is no universal redemptive solution and they cannot necessarily rely on others.¹²

Cette déclaration, qui, une nouvelle fois, démontre l'attachement du réalisateur envers Hawks, nous permet également de voir que la caractérisation même des personnages est très empruntée à Hawks. Cette structure s'applique à tous les films du réalisateur qui mettent en scène des personnages dont le caractère est toujours ambigu. Le diptyque *New York 1997* (1981)/*Los Angeles 2013* (1996), centré autour du personnage de Snake Plissken, interprété par Kurt Russel est un bon exemple. Plissken est un renégat, un rejet du système qui est obligé par les autorités de mener à bien une mission : sauver le président des Etats-Unis dans *New-York 1997*, et de tuer un dirigeant révolutionnaire local dans le second volet. Macho, hautain et désagréable, il va décider, dans les deux cas, de déroger aux règles du

12 « Les héros de Carpenter sont souvent caractérisés de la même manière que son metteur en scène favoris, Howard Hawks. S'ils ont des défauts, et, en effet, beaucoup sont des anti-héros, ils montrent tous une forme de professionnalisme Hawksien – il n'y a pas de solution universelle menant à la rédemption, et ils ne peuvent pas nécessairement compter sur les autres. »
LEBLANC, Michelle et Colin ODELL, *Op. Cit.*, page 8

gouvernement et de sauver ce qu'il reste d'humanité. Cependant, son dévouement est ambigu, et relativement fortuit, il semble toujours agir pour son propre intérêt, moins pour un intérêt global.

Mais il est d'autant plus parlant de l'étudier dans un film où le personnage semble vertueux. *Assaut* (1976), le deuxième film de Carpenter, qui est, dans la forme narrative, un hommage, voire une retranscription de *Rio Bravo* (1959), est sûrement le plus révélateur à ce propos. Le lieutenant Ethan Bishop, personnage principal du film, interprété par Austin Stoker, est un personnage relativement vertueux, qui n'hésite pas à agir de manière héroïque, essayant à tout instant de préserver les personnes avec lesquelles il est assailli par le gang « Street Thunder », des tueurs sans foi ni loi, dans un commissariat. Cependant, il est, par la force des choses, contraint à s'allier avec un truand notoire, Napoleon Wilson, prisonnier au sein de l'établissement policier. Celui-ci est un personnage plus qu'ambigu. Il est de prime abord impossible de lui faire confiance, étant lui-même un malfrat, mais, sans que ses motivations ne soient réellement révélées, il décide d'aider tant que bien que mal les assiégés. Il s'agit d'une des deux seules fois, avec *Ghosts of Mars* (2001), où le cinéaste met en scène un représentant des forces de l'ordre comme personnage principal. Et, dans les deux cas, ils s'allient avec un truand, ce qui agit en un contrepoint qui semble nécessaire pour Carpenter, comme une manière de toujours placer le personnage, et donc le spectateur, dans une situation ambiguë, tout comme cela semble être le cas dans le cinéma de Hawks. Dans *Rio Bravo*, par exemple, John T. Chance, le personnage interprété par John Wayne, est un personnage à l'allure vertueuse, mais sera, tout au long du film, assisté par des personnages hauts en couleur comme son adjoint, Dude, alcoolique et violent, interprété par Dean Martin. De la même manière, à propos du film *Viva Villa !* (1934), réalisé en partie par Howard Hawks, Nicole Brenez, professeure de cinéma à l'université Paris 3, nous dit ceci : « Les relations de Pancho et de son homme de main se déroulent de telle sorte que leur évidente

complémentarité structurelle soit compensée par une certaine opposition diégétique »¹³. Pancho, est, dans le film, le personnage principal, inspiré du véritable Pancho Villa, un des principaux leaders de la révolution mexicaine de 1910.

Ainsi, le fait que Carpenter, même dans les films où le squelette narratif diffère en apparence, s'emploie à façonner une sorte d'archétype répétitif, basé, de plus, sur des préceptes empruntés à Hawks, nous permet d'envisager plus précisément ce systématisme que j'esquissais en introduction de ce premier moment du développement.

Mais cette propension à réutiliser à la fois le langage cinématographique qui l'a nourri, et son propre langage entre ses films, ne se limite pas qu'au récit et à la construction des personnages. La mise en scène semble elle-même faire appel à d'autres réalisateurs.

Tout d'abord, Carpenter emprunte aux innombrables séries B qu'il a absorbées enfant, un goût pour les effets spéciaux, qu'il s'agisse d'un simple maquillage ou d'un effet numérique. Et, là où de nombreux réalisateurs ont préféré laisser les monstres à l'état d'ombre pour éviter de devoir risquer de montrer la créature et ainsi de troubler la crédibilité globale de l'œuvre (*La Féline*, film fantastique à très faible budget de Jacques Tourneur réalisé en 1942 en est l'exemple le plus célèbre), le réalisateur n'hésite pas à montrer les créatures qui peuplent sa filmographie, quel que soit le budget alloué aux effets spéciaux. Il s'inspire ainsi des grands films de monstre, comme *Godzilla* (1954, Ishiro Honda), ou bien *King Kong* (1933, Merian C. Cooper). (cf. figure 7 et 8)

13 BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 1998, page 193



Figure 7 : The Thing



Figure 8 : Godzilla

L'une des principales caractéristiques empruntée, une nouvelle fois, à Hawks, est sans doute la simplicité. La mise en scène se passe bien souvent d'artifices, et se focalise sur les personnages et la manière avec laquelle ils évoluent dans le décor du film. Dès lors, toute action devient surprenante, et intervient de manière spontanée, puisque ni le cadrage, ni le mouvement ne le sapent par une quelconque virtuosité. Carpenter, dans une interview donnée

pour le film *Fear Is Just the Beginning* (2004, Garry S. Grant), l'avoue lui-même lorsqu'il évoque Hawks :

What I loved about him was he appeared to be without technique, he appeared to be seamless and simple, but that in itself is a style that's very very difficult to do. So I studied his angles and his way of staging and what his concerns were. His action comes fast, it comes out of nowhere, and it's over with.¹⁴

Cette déclaration confirme tout d'abord ce que j'exprimais plus haut, mais, de plus, nous permet de déceler une autre forme de mise en scène que Carpenter emprunte à Hawks : le travail de l'espace.

L'une des thématiques les plus abordées par le réalisateur est sans doute l'enfermement. Sans parler véritablement de huis-clos, le cinéma de Carpenter est parsemé d'espace clos dont toute la quête des personnages réside à en sortir, si possible indemnes. *The Thing*, à l'exception d'une scène se déroulant dans une autre base scientifique, se déroule intégralement dans un même espace, lui-même enfermé par les infinies étendues blanches de l'Antarctique. Dans *Dark Star*, l'équipage est isolé dans un cockpit effrayant du fait de l'espace clos, à des années-lumière de la moindre forme de vie intelligente, et, de la même manière, dans *L'Antre de la folie* (1994), le personnage interprété par Sam Neill est piégé dans un village qui ne se situe sur aucune carte, dans lequel chaque habitant est hostile. Dans cette optique, la construction de l'espace, et la manière de le filmer, devient prépondérante. La manière dont les personnages l'habitent, le pénètrent et en sortent dit quelque chose de leur état mental et de leur position au sein de la communauté restreinte. C'est une caractéristique qui semble en partie empruntée à Hawks. Bien que les films du réalisateur n'abordent pas forcément la question de l'enfermement, l'espace clos semble être d'une importance capitale. *Rio Bravo* semble être un bon exemple, puisqu'on remarque d'emblée la propension à filmer les personnages avec une focale relativement courte, ce qui permet de les

14 « Ce que j'aime dans son cinéma, c'est qu'il semblait loin de la technique, cela apparaît comme simple et sans interruption, mais c'est en réalité un style à part entière, et c'est très difficile de le reproduire. Alors j'ai étudié ses angles, sa façon d'utiliser l'espace et ce sur quoi il se concentrait. Chez lui, l'action apparaît rapidement, de nulle part, et disparaît. »

GRANT, Garry S., *Fear Is Just the Beginning*, s.l., s. éd., 2004, 60 minutes.

envisager dans leur environnement, plutôt que dans leur unité, de la même manière que chez Carpenter. Cette manière de filmer, autrement que simpliste, variant effectivement peu les valeurs de plan, amène à une réflexion plus profonde sur le nouveau système qui se crée en marge du système, sorte de matrice du monde extérieur dont les personnages sont des avatars archétypaux. Suzanne Liandrat-Guigues, professeure en étude cinématographique à l'université Paris VIII, écrit par exemple ceci à propos de *Rio Bravo* : « Nouvel avatar de l'Alamo et de ses retournements, amenant au seuil d'une considération atemporelle de l'oppression, le siège de Hawks illustre avec panache la corrida du dominé et du dominant. »¹⁵.

Ainsi, cette analyse de *Rio Bravo* démontre la volonté de Hawks de rappeler des éléments historiques réels, et de créer un véritable système social en marge dans lequel les personnages évoluent à tâtons. Cette réflexion, bien que n'ayant pas obligatoirement le même objectif, se poursuit chez Carpenter. Elle prend d'ailleurs une dimension singulière, dès lors que l'on envisage que le mimétisme, au sein du cinéma du réalisateur, peut être envisagé comme un mimétisme social, prenant alors la forme du conformisme, que Carpenter semble mettre en exergue et questionner.

Ces premières réflexions, s'éloignant quelque peu de la diégèse, nous permettent d'envisager un premier niveau de mimétisme qui concerne le réalisateur lui-même. Mais il est important de noter que Carpenter s'inscrit dans un climat cinématographique particulier, et que celui-ci est à prendre en compte. Les années 1970 constituent un microcosme singulier, en particulier pour le cinéma de genre, ou, paradoxalement, les réalisateurs s'enferment peu à peu dans des genres codifiés, alors que la révolution culturelle, à la fin des années 1960 allait dans le sens inverse. Le fantastique, la science-fiction, etc. semblent être un espace de réflexion relativement important à cette époque, mais celui-ci, étrangement, semble en

15 LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, « D'un enfermement, l'autre. », *Vertigo*, Paris, vol. 3, n° 32, 2007, page 87

échange confiner les réalisateurs dans un système plutôt que les libérer. Cette idée me rappelle étrangement un constat que je lisais dans l'introduction d'une fiche de lecture consacrée à *Le Cinéma américain des années 1970* de Jean-Baptiste Thoret, dont l'introduction a été rédigée par Marc CERISUELO, professeur à l'université de Paris-Est-Marne-la-Vallée : « Dans le même temps, tout se passe comme si, entre le cinéma classique des années 1930-1960 et la relance des années 1980, les films de la décennie intermédiaire se présentaient au mieux comme une parenthèse enchantée, mais plus sûrement comme le refoulé d'un cinéma hollywoodien toujours prompt à effacer les traces d'une mue fondée sur le refus du conformisme, la contestation et l'exigence à l'égard des pouvoirs de l'image. »¹⁶.

2 – Doubles, mimes et possessions : le genre au service de l'imitation.

Je l'ai déjà évoqué plusieurs fois, John Carpenter est un cinéaste, majoritairement, de genre. Cela dit, nous n'avons pas vraiment donné de définition de ce qu'est le cinéma de genre. Et la raison est assez simple : il n'existe pas de réel consensus sur la question. Une des définitions les plus récurrentes revient à dire que les termes « cinéma de genre », ou « film de genre », désignent un type de films contenant dans son essence des éléments d'un genre cinématographique précis. Celle-ci ne nous apporte que peu, puisque, partant de ce constat, n'importe quel cinéaste peut être un cinéaste de genre, puisque toutes les œuvres dépendent d'un genre que lui attribuent le réalisateur et le public à la sortie du film.

Le cinéma de genre s'inscrit dans un clivage plus profond, avec lequel je suis en désaccord, mais qui est intéressant pour commencer à en dresser une définition modeste. Dans *Fritz Lang, Ladykiller*, Jean-Loup Bourget, professeur de cinéma à l'école normale supérieure, écrit ceci : « Les ouvrages hollywoodiens de Lang (ou de Hitchcock) avaient encore un avantage,

16 CERISUELO, Marcet et Francis BORDAT, *Fiche de lecture : Le Cinéma américain des années 1970*, Encyclopédie Universalis, en ligne, 2017

c'est que leur fréquentation et leur analyse combinaient le plaisir populaire, immédiat et sensuel du cinéma de genre avec le plaisir élitiste, réfléchi et intellectuel du cinéma d'auteur. »¹⁷ On voit bien ici une nette démarcation entre ce qui relève du cinéma dit « d'auteur », intellectuel, et ce qui relève du cinéma dit « de genre », plus populaire. Mais le fait que la cible ne soit, a priori, pas la même, lorsqu'il s'agit du cinéma d'auteur et du cinéma de genre nous mène à la conclusion que ceux-ci n'existent que par le prisme du public.

Si le cinéma de genre se doit de répondre à un cahier des charges précis, c'est que le public est en attente d'une sensation spécifique qui n'existe lorsque les cases de ce même cahier des charges sont cochées. Ainsi, transgresser les codes de certains genres, ou, au contraire, contribuer à les renforcer revient à jouer avec les attentes du spectateur, ce qui revient, ni plus ni moins, qu'à avoir une démarche intellectuelle logique et sensée, et donc à faire du cinéma d'auteur. Le cinéma de genre n'est donc qu'une façon d'envisager un certain nombre de mouvements cinématographiques à l'œuvre dans un registre spécifique du cinéma. Ces gestes cinématographiques ont tous une portée analytique, qui évolue à mesure que les réalisateurs continuent de les transgresser. Le cinéma fantastique, le cinéma d'horreur, la science-fiction, etc. ont été extrêmement codifiés au départ puisqu'ils s'adressaient à un public restreint. Mais, à mesure que les mentalités évoluent, et l'œil cinéphile avec elles, ces codes se désagrègent, et, aujourd'hui les genres se mélangent si bien qu'il est aujourd'hui difficile d'arriver à un consensus précis de ce qu'est le genre d'un film.

Cette définition était nécessaire, mais, si je devais approfondir, il faudrait probablement que je rédige un autre mémoire en parallèle traitant de la question.

Dans le cas de Carpenter, cette question est particulièrement importante puisque, s'inscrivant dans une époque ayant vu la naissance d'un grand nombre de sous-genre, il a lui-même contribué à en construire les codes et les conventions. Par exemple, *Halloween* est souvent

17 BOURGET, Jean-Loup, *Fritz Lang, Ladykiller*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, page 246

considéré comme un « trope codifier » du « slasher movie », terme dont Karim Debbache, vidéaste, nous donne une définition assez claire dans le neuvième épisode de sa série *Chroma*, consacré à *Silent Night, Deadly Night* (Charles Edward Sellar Jr., 1984) :

[...] Halloween est ce qu'on appelle un "trope codifier", c'est à dire que même s'il n'a pas inventé les codes du genre, il les a démocratisés et servira de canevas pour tous les autres films qui suivront [...]¹⁸

Donc, même si Carpenter s'aventurera à transgresser les genres, l'intégralité de ses films repose au moins en partie sur l'appartenance à ces mêmes genres, et donc sur l'application d'une partie des codes qui permettent de les définir.

Et cela constitue en soi un geste mimétique, puisque la majorité de son cinéma consiste à la reproduction d'un certain nombre de gestes cinématographiques inhérents aux genres auxquels ils appartiennent. Mais cela crée, en substance, une forme de vase communicant dans lequel le récit Carpenterien semble à la fois se nourrir du genre, et le nourrir à son tour. Le fait que ses films traitent du surnaturel, ou soient dans le registre de la science-fiction par exemple, fournit un prétexte au réalisateur pour mettre en place sa stratégie à trois niveaux de mimétisme, que j'évoquais en introduction. De la même manière, le mimétisme apporte au genre un nouveau prisme de lecture et d'interprétation, et permet de solidifier les codes qui offrent un cadre avec lequel composer, afin de s'exprimer.

Reprenons l'exemple d'*Halloween*, qui, par son statut de « trope codifier », est d'un intérêt certain. *Halloween* est un « slasher », un sous-genre du cinéma d'horreur, qui « semble trouver sa source dans les traditions populaires de la sous-culture, dans les légendes urbaines, dans ces figures punitives inventées pour effrayer les « mauvais » enfants. »¹⁹, nous indique Brice Courty dans son article tiré de la revue *Adolescence*. On en retrouve des traces dans la littérature, mais même dans le cinéma classique comme dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960). Ces films mettent en scène des meurtres répétés, perpétrés à l'arme blanche par un

18 DEBBACHE, Karim, *Chroma Saison 1 Episode 9, Silent Night Deadly Night* [En ligne], 8 Décembre 2016, consulté le 23 Avril 2020, disponible à l'adresse suivante : <https://www.dailymotion.com/video/x54m781>

19 COURTY, Brice, « Adolescence film d'horreur », *Adolescence*, Paris, vol.22, n°3, 2004, page 630

tueur presque systématiquement masqué. Dans *Halloween*, il s'agit de Michael Myers, dont la première séquence du film, intégralement filmée en plan subjectif, nous indique qu'il tue sa sœur alors qu'il n'est encore qu'un enfant. Dans la suite du film, le personnage ne sera désigné que par des termes le déshumanisant : « le mal est de retour », crie le Docteur Loomis, le psychologue en charge du cas Myers, lorsque, horrifié, il s'aperçoit que Michael s'est échappé de l'asile psychiatrique dans lequel il était enfermé depuis son premier meurtre. Son apparence est aussi au service de cette déshumanisation, la réduisant à l'état de silhouette muette et mécanique (cf. *figure 9*). Cela donne donc une vision abstraite du mal.



Figure 9 : Halloween

Mais, à la différence du personnage de Jason Voorhees, le tueur au masque de hockey de *Vendredi 13* (1980, Sean, S. Cunningham), un autre grand représentant des slashers, Michael Myers arbore un masque représentant lui-même un visage. Au lieu de simplement cacher son apparence, il en revêt une nouvelle, comme si sa première peau ne lui convenait pas.

Il est d'ailleurs intéressant de relever à ce titre qu'il existe des scènes coupées dans le film sorti en salle qui sont visibles dans la version « director's cut » du film sortie en 2007. Des

scènes qui accordent beaucoup plus d'importance à la psychologie du personnage de Myers, et qui essaient non pas de donner une justification aux meurtres qu'il perpète, puisque cela serait assez pervers, mais de donner une raison à son rejet, en témoigne ce plan rapproché du personnage regardant à la fenêtre de sa chambre. (*cf. figure 10*).



Figure 10 : Halloween

A ce titre, il n'est pas idiot d'envisager que le tueur cherche désespérément à ressembler à tout le monde. Un des indices de cette analyse réside dans la transgression permanente des barrières sociales par le Myers. La totalité des meurtres sont commis dans la résidence des personnages, comme s'il cherchait, quelque part, à pénétrer dans leur quotidien, et à leur ressembler.

Il est aisé d'interpréter la première séquence du film comme une manière de nous mettre à la place du personnage, puisqu'il s'agit d'un plan subjectif, et, ainsi, de nous faire ressentir le plaisir pervers de réaliser le meurtre. Mais ce serait omettre que le cinéma est l'art de montrer. Dès lors, si on nous cache l'identité d'un personnage, quelle qu'en soit la manière,

cela rend plus complexe l'identification par le spectateur. Le spectacle est donc plus frustrant que jouissif, car on reste focalisé sur l'identité du tueur.

Dès lors, il est envisageable de comprendre les actes de Myers comme une façon de nous faire ressentir, à nous, une forme d'identification, et de passer ainsi d'ombre à corps.

Dans l'article « Introduction : Un corps de cinéma comme les autres et comme aucun autre » de Laurent Jullier et Bernard Andrieu, on peut lire ceci :

Un corps humain de cinéma n'est pas un corps, mais une entité incorporelle qui se présente à nous avec certaines qualités anthropomorphes, qu'à la fois il manifeste et qu'on lui prête. Tous les moyens sont bons pour que cette entité nous ressemble, car nous aimons à imaginer qu'elle appartient, en compagnie de ses semblables, à des mondes possibles où se suspendent – à moins qu'ils ne s'y résolvent – les conflits et les interrogations qui nous occupent au long des jours.²⁰

Carpenter, dès le début du film, enlève à Myers tout droit d'être vu comme un corps de cinéma, il n'est que concept, qui cherche désespérément une enveloppe. Il est le fantôme d'un conformisme social, en contradiction avec les adolescentes du film qui ne cherchent qu'à sortir du carcan barbant du quotidien.

L'échec qu'il éprouve à la fin du film, lorsque Laurie Strode, la « final girl » - seul et unique personnage à survivre aux tueurs des slasher – le fait défaillir, au point de le mettre en danger, comme le démontre sa réaction horrifiée lorsqu'elle lui retire accidentellement son masque (*cf. figure 11*), se manifeste par une disparition. Résigné, il quitte le champ et, de rien, il devient tout.

20 JULLIER, Laurent, ANDRIEU, Bernard, « Introduction : Un corps de cinéma comme les autres et comme aucun autre », *Corps*, Paris, Vol.1, n°9, 2011, page 179



Figure 11 : *Halloween*

Ainsi, Carpenter use des poncifs du « slasher » dans une stratégie plus globale de mise en scène du mimétisme, sous tous ses aspects. Il applique des règles qu'il contribuera à répandre. D'ailleurs, cela a quelque chose d'assez paradoxal, puisque ces gestes seront souvent appliqués sans en connaître la substance. Cela confirme une pensée assez simple : le systématisme ne départit pas le réalisateur de sa qualité d'auteur. S'approprier des gestes techniques ne revient pas à les appliquer bêtement. Il s'agit de les gorger de notre empreinte singulière, de notre sensibilité, et de nos réflexions.

Mais cette conclusion ne s'applique pas qu'à *Halloween*, sinon mon raisonnement n'aurait pas de sens. Il s'applique à l'intégralité des films du réalisateurs.

Un autre exemple parlant est sûrement *Christine* (1983), adapté du roman éponyme de Stephen King paru la même année. Le film, qui raconte l'histoire d'un adolescent complexé et martyrisé par ses camarades (Arnie) qui va trouver le vecteur de sa vengeance dans une voiture dont il tombe progressivement amoureux, s'ouvre par une séquence assez parlante. On découvre une usine de fabrication de voiture aux allures tout à fait fordistes. De la chaîne ininterrompue de voitures identiques se détache une voiture rouge rutilante. (*cf. figure 12*).



Figure 12 : Christine

Cette séquence se termine par le décès du mécanicien, mort d'une bien mystérieuse manière.

Par le biais de cette représentation du fordisme, apothéose du mimétisme, puisqu'il s'agit de la reproduction systématique d'objets identiques, Carpenter remet instantanément en question les biens fondés de la pratique, et donc du conformisme.

Il est bon de noter que cette séquence n'est pas dans le livre original, ce qui prouve bien l'intention purement cinématographique de Carpenter.

Carpenter utilise également, pour le début de la séquence, le morceau *Bad to the Bone* de George Thorogood, une chanson qui fait l'apologie d'une vie en dehors des codes inscrits dans la société américaine, ce qui ajoute de manière évidente à cette tension entre le mimétisme induit par la chaîne de montage et cette voiture sortant des normes.

Cette réflexion s'étend à tout le film, qui, utilisant des poncifs du « teen movie », comme le personnage de Arnie, l'éternel timide harcelé par l'école, permet d'étoffer son propos puisqu'il permet de questionner la place de ce personnage au sein de la société. Les éléments d'horreur (*Christine* devenant, aux mains de Arnie, une tueuse sanguinaire) ajoutent une violence plus crue, plus viscérale, qui confronte les idéaux de l'Amérique à la dureté glaciale

de la réalité. Arnaud Laporte, critique, va même plus loin, dans l'émission *La Dispute* sur France Culture destinée à *Christine* :

Le film parle du fétichisme, de l'aliénation du capitalisme, etc. mais il est encore plus complexe que ça. Ceux qui vont avoir la peau de Christine sont des gens bien propres sur eux, [...] dont une va dire : « Oh mon Dieu, je déteste le Rock 'N' Roll. » Ce que raconte aussi Carpenter, c'est la fin totale de la contre-culture. [...] Tout ce qui est Rock 'N' Roll, tout ce qui est « destroy », est laminé.²¹

De la même manière, *Vampires* (1998) utilise la figure du suceur de sang, grand thème de la littérature et du cinéma fantastique, au creux d'un film d'action, qui permet de confronter la violence des vampires, dont l'objectif, est, une fois n'est pas coutume, de transformer l'humanité en monstres aux canines exacerbées, à la violence des personnages principaux. Car répondre à la violence par la violence s'apparente à une démarche mimétique.

Rien ne sert de continuer d'établir une longue liste cataloguée de toutes les occurrences de cette démarche dans le cinéma de Carpenter, cela ne nous mènerait en aucun lieu que nous n'aurions déjà exploré. Ces différents exemples dessinent un trait commun qui nous permet une nouvelle fois d'esquisser l'orientation systématique du cinéma de Carpenter. L'une des définitions de « systématique » est : « Qui procède avec méthode ». Le cinéma de genre est par essence extrêmement codifié, et ces codes se doivent d'être appliqués avec soin, au risque d'en perdre la démarche initiale. Dans cette définition, le genre fait état de méthode, qu'utilise Carpenter, mais dans une démarche de critique. Le fait même qu'il soit lui-même un mime crée un métadiscours qui ne fait que mettre en exergue une tension au cœur de mon propos. Une tension menée à son paroxysme lorsque l'on remarque que les films de Carpenter sont construits autour d'un geste mimétique.

21 LAPORTE, Arnaud *et al.*, Cinéma : *Matthias et Maxime*, Expos vampires, du gothique au pop, *Christine, La Dispute*, France Culture, 25 Octobre 2019, 55 minutes.

3 – Une filmographie en écho.

Nous n'avons pour l'instant envisagé chaque film que comme une unité distincte des autres. Le point de vue « auteuriste » voit effectivement la filmographie d'un réalisateur comme un tout, mais tout en ne prenant chaque film comme un exemple dans lequel on retrouve des traces de réflexions globales perceptibles dans d'autres films. Mais la filmographie de Carpenter dépasse cette réflexion.

Partons de ce principe simple : tous les récits des films de Carpenter se déroulent au moins en grande partie aux États-Unis.

Dès lors toutes les diégèses de chacun de ces films se déroulent dans un même espace-temps, quand bien même des dizaines d'années les séparent. Un des premiers marqueurs qui corroborent cette vision, et sûrement un des plus visibles : l'image de tous les films de Carpenter se ressemble. Même dans ses films les plus récents, l'image possède un grain particulier, alors qu'ils ont été tournés à l'ère du numérique. *The Ward* (2011) a été tourné en pellicule 35 mm, quand bien même les technologies récentes auraient permis de réduire les coûts (cf. figures 13, 14 et 15).



Figure 13 : Assaut



Figure 14 : Ghosts of Mars



Figure 15 : The Ward

Pourtant, le tournage en numérique permet de nombreuses possibilités nouvelles (bien que, pour certains critiques, cette révolution entraîne nombre de remises en question artistiques), comme la longueur des prises, élargie grâce au nouveau support. Dans le cas de Carpenter, on pourrait facilement imaginer que cela puisse prêter main-forte au réalisateur, afin de fabriquer des films plus ambitieux, puisque les coûts de tournage seraient en partie réduits. Mais, et même si cela n'est sûrement qu'un choix esthétique au même titre que n'importe quel autre, cette propension à tourner en pellicule façonne une filmographie d'autant plus cohérente, comme si tous les films avaient été réalisés la même année, sans que les mœurs aient changé. On observe alors une sorte de statue figée.

D'autant que cette sensation ne se limite pas à la seule plastique datée (il ne s'agit pas d'un jugement de valeur). Cette observation est également sonore.

Je ne pouvais décemment négliger, dans cette étude, la musique dans les films de Carpenter, qui vaudrait à elle seule une étude entière. Dans notre cas, elle est particulièrement intéressante puisque, à l'exception de *Starman* et *Les Aventures d'un homme invisible* (1992), et *The Ward* dont la bande originale a respectivement été composée par Jack Nitzsche, Shirley Walker et Mark Kilian, la totalité des partitions et arrangements est signée, au moins partiellement par John Carpenter (même dans *The Thing*, dont la composition a été commandée à Ennio Morricone, Carpenter a participé à certains arrangements). Ces bandes sons sont la plupart du temps composées au synthétiseur, avec de rares ajouts d'un genre plus rock comme des guitares, dans un registre inquiétant, sombre, aidé par une grande présence d'*ostinatos* (répétition cyclique d'une formule rythmique et/ou mélodique), et se ressemblent souvent. « Le style carpenter se caractérise par son minimalisme : une mélodie principale à la partition simple, puis des couches successives de sons lancinants ou d'accords puissants qui viennent compléter le tout. »²², écrit Stéphane Bouley.

22 BOULEY, Stéphane, *Op. Cit.*, p. 273

Sa présence singulière, soulignée par ses thèmes entêtants, lui donne une place de choix dans la mise en scène. Il est d'ailleurs assez amusant de voir qu'aujourd'hui, malgré un minimalisme apparent, sa musique a eu suffisamment d'importance pour que plusieurs artistes de musiques électroniques récents du genre de la *synthwave* (genre de musique fréquemment instrumental privilégiant des sonorités des années 1980, associées à des techniques plus récentes de composition électroniques) se déclarent influencés par la musique du réalisateur (en témoigne par exemple l'artiste Carpenter Brut, dont le patronyme est sans équivoque). Par ailleurs, malgré une filmographie s'étendant sur plusieurs décennies, certains musiciens récents l'associent à des sonorités des années 1980 ce qui cimente une fois de plus l'aspect très immobile du cinéma de Carpenter. Comme si la musique était également figée dans un même registre, lui-même ancré dans une époque précise, se répétant entre les films.

Cela dit, la bande son du cinéma de Carpenter n'est pas uniquement originale, puisqu'elle est également clairsemée d'autres titres écrits par d'autres. *Christine* y accorde une importance supplémentaire, puisque la voiture, personnifiée, ne communique qu'au travers de chansons rock des années 1970. Le mélange de ces deux registres, la musique originale et les morceaux préexistants, est récurrent au cinéma, mais, dans le cas de Carpenter, les deux musiques semblent étrangement se superposer, puisque toutes les deux sont le fruit d'une époque que décrit en filigrane le cinéma de Carpenter.

Mais cette construction en écho de la filmographie ne se limite pas qu'à ces deux concepts. Les figures du cinéma carpenterien font en effet office d'archétypes et dessinent une grande fresque évoquant les grandes institutions à l'œuvre dans la société décrite par le réalisateur.

Dans *Fog* (1980), Carpenter esquisse les fondements d'une de ces institutions, qu'il ne cessera de représenter par la suite : l'Église catholique. Le film retrace l'histoire peu reluisante d'une communauté religieuse bâtie sur de l'or volé à un lépreux cherchant un havre de paix, qui cherchera à tout prix à accomplir sa vengeance. Mais cela fait office de

retournement de situation, puisque la religion fait d'abord office de refuge pour les personnages, avant qu'ils ne soient déçus par la cupidité du père Robert Malone. Et cette déception est la constituante de la manière dont apparaîtra la religion dans tous les films de Carpenter où elle est présente. La religion semble être salvatrice, mais un brusque retour à la réalité, comme c'est le cas dans *Le Village des damnés*, où le prêtre, incarné par Mark Hamill, meurt dans l'indifférence la plus froide en tentant de mettre fin à la suprématie de ces enfants extra-terrestres qui tentent de prendre le contrôle d'une communauté, en trouble la quiétude apparente.

Michelle LeBlanc et Colin Odell souligne bien cette récurrence :

The Catholic Church is criticised in *Vampires*; in *Prince of Darkness*, the very basis of christian faith is hidden by the Vatican elite; and in *The Fog*, the foundation of an outwardly respectable community is shown to have been derived from blood money.²³

Car il s'agit bien là d'une critique, qui se construit autour d'une construction systématique. Et, bien que la religion ne soit jamais complètement le centre du propos, elle participe de la remise en question du bien-fondé des croyances globales américaines, et de la même manière, Carpenter critique la communauté scientifique, qui ne se révèle pas d'une grande aide non plus. Elle est d'ailleurs souvent édifiée par opposition avec la communauté religieuse, sans que quiconque n'arrive jamais à un consensus, de sorte qu'il n'y ait jamais réellement de réponse donnée aux évènements qui nous sont montrés, dans un fatalisme glaçant.

Mais cela n'est pas vraiment étonnant. Car, fondamentalement, Carpenter ne condamne pas ces instances en elles-mêmes, mais il critique, au travers d'elles, tous les systèmes, qui, prétextant avoir une vision du monde fondée, l'impose et uniformise le peuple. Car, les vérités que nous imposent le monde scientifique sont-elles bien fondées ? Les scientifiques sont censés faire consensus car en recherche de vérité dans un système cartésien de pensée.

23 « L'église catholique est critiquée dans *Vampires* ; dans *Prince des ténèbres*, les fondements de la foi chrétienne sont cachés par l'élite du Vatican ; et dans *Fog*, la fondation d'une société à l'apparence respectable se révèle être le fruit d'argent sale. »

LEBLANC, Michelle et Colin ODELL, *Op. Cit.*, page 11

Mais leur vision est probablement autant fallacieuse qu'une autre, et pour cause : il s'agit d'une vision humaine, que l'on construit au travers de nos propres sens, qui, par nature, sont limités.

Carpenter procède avec méthode. Il évolue dans un système de pensée qui lui est propre et qui se renouvelle à chaque œuvre. Plus qu'une démarche d'auteur, il s'agit là d'une suite de logique qu'il applique et qui ne fait que révéler son attachement au mimétisme, et ce que cela induit. Carpenter est lui-même un mime, de lui-même, des autres, et même de certains préceptes du système hollywoodien qu'il semble rejeter autant qu'il ne le rejette lui-même. Pour autant, être un mime revient à duper. Mais qui Carpenter dupe-t-il ? Et dans quel but ? Et qui en sont les contrevenants ?

Car, si le mimétisme est une menace, quelqu'un doit s'y opposer.

II

Se défaire du mimétisme, se refuser au conformisme.

Le mimétisme est le centre névralgique du cinéma de Carpenter. Mais à ce concept se substitue ceux qui, d'une manière ou d'une autre, luttent contre celui-ci, ou, *a minima*, tente de s'en échapper. Carpenter oppose toujours le corps humain en lutte contre un mimétisme qui est presque invariablement associé au mal.

Pour autant, cette opposition ne semble pas relever du plus simple manichéisme, puisqu'elle est contrastée par une posture complexe induite par l'ambivalence des personnages qui sont rarement de purs bons samaritains. Mais, et le cas de Michael Myers est un exemple des plus révélateurs, Carpenter rend le mal abstrait. Il est un concept, sans véritable forme prédéfinie. Aussi, les espèces mimétiques à l'œuvre dans la diégèse n'en ont pas non plus, et il est impossible de les identifier quand elles reprennent leur forme non-humaine.

Néanmoins, ces concepts ne sont pas totalement évidents. Plus le sujet est abstrait, plus il est ouvert à interprétation. Car, puisque ce concept n'a pas d'enveloppe, on ne peut qu'en imaginer une.

L'art abstrait, « échappant aux idéologies, celles du Signifié, avec ses implications éthiques, politiques, anthropologiques, mais aussi celle de la Structure, voire du code et du signe, l'art abstrait serait du vif-argent défiant l'emprise »²⁴, comme l'écrit Murielle Gagnebin, implique une interprétation qui se détache du simple sensitif, et passe au travers d'une politique du geste.

Dès lors, les représentations du mimétisme et des formes qui s'y opposent, par Carpenter, sont paradoxales. Ainsi, il s'agira, dans ce second moment, d'étudier ceux qui s'opposent au mimétisme, mais tout en ne négligeant pas l'aspect ambigu de cette analyse.

24 GAGNEBIN, Murielle, *Authenticité du faux*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 17

1 – Du mimétisme au conformisme : ambiguïté de la transition.

Je me suis gardé, tout au long de la première partie, de préciser l'application du modèle du mimétisme biologique à un modèle social du mimétisme : le conformisme. Je n'ai fait que le suggérer, car il ne s'agissait pas de l'enjeu principal du premier moment de cet essai. Pour autant, il me paraît à présent plus que nécessaire de le détailler, car cela me permettra de souligner les ambiguïtés qui sous-tendent cette transition, que j'esquissais en préambule.

J'ai déjà maintes fois eu l'occasion de donner une définition du mimétisme qui s'appliquerait à cet essai. Cela dit, je n'ai jamais eu l'occasion de donner une définition du conformisme, alors qu'elle est nécessaire pour poursuivre l'étude du cinéma de Carpenter.

Dans un article paru dans le périodique *Topique*, Sophie de Mijolla-Mellor, philosophe, donne une définition de la notion qui servira de point de départ à notre analyse : « Le conformisme (*cum* : avec, *forma* : apparence) implique de tendre vers une même forme avec d'autres. »²⁵. Comme pour le mimétisme, donc, cette définition admet trois parties prenantes : un modèle, soit l'archétype de référence vers lequel un mime tend, et une dupe. Sauf que, dans le cas du conformisme, il s'agit d'une seule et même espèce, ce qui crée indubitablement une confusion entre le mime et la dupe. Sophie Mijolla-Mellor poursuit d'ailleurs en écrivant : « Si l'on va du côté de l'imitation, il s'agit alors d'un trait qui concerne l'aspect extérieur d'un comportement et qui ne dit rien en soi de l'intérieur, des convictions ou même des opinions d'une personne. »²⁶ puis : « Mais le véritable conformiste veut être semblable et c'est en cela qu'il y est davantage question d'identification. »²⁷

En effet, dans le règne animal, le mime ne prend que l'apparence du modèle, sans considération aucune de son mode de sa pensée, son éthique, ses choix politiques, etc. Or, le

25 DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « Le conformisme en politique, dans l'éducation et en psychanalyse. », *Topique*, Bordeaux, vol. 3, n°136, 2016, page 7

26 *Ibid*, page 7

27 *Ibid*, page 7

conformiste se doit d'évaluer les questions internes du modèle pour atteindre un état totalement conforme.

Cela révèle aussi un certain clivage, puisqu'il existe alors plusieurs niveaux de conformisme social. Il y a de nombreux degrés entre la simple bienséance et la servilité à l'autorité. Cela dit, il s'agit toujours d'une certaine forme de soumission, quand bien même elle peut avoir son utilité dans la mesure où l'humain est un être sociable. Dès lors, le passage du mimétisme au conformisme s'accompagne d'un premier niveau de discussion puisque la marginalité absolue ne peut exister.

Pour appliquer cette définition au cinéma de Carpenter et mieux comprendre le passage entre les deux niveaux de mimétisme, nous allons, une fois n'est pas coutume, nous intéresser à *Halloween*, qui servira de premier exemple.

Nous avons déjà évoqué la dimension mimétique du personnage de Myers dans le premier moment de cette analyse, aussi, nous ne reviendrons pas dessus. Nous allons plutôt nous intéresser à ses victimes.

Il s'agit uniquement de personnages féminins (hormis Bob Simms, le petit ami de Lynda, qui sera simplement sur le passage du tueur) et ont toutes pratiqué un acte sexuel (hors mariage) avant de se faire assassiner. De plus, Carpenter nous montre régulièrement qu'il s'agit de jeunes femmes dévergondées (au sens le moins péjoratif du terme), qui n'hésite par exemple pas à fumer de la drogue dans leur voiture (quand bien même le père d'Annie, la jeune femme en question, est officier de police) (*cf. figure 16*).



Figure 16 : Halloween

Carpenter met donc l'accent sur l'aspect anti-puritain de ces jeunes filles, et, Laurie, seul personnage à survivre à l'assaut de Myers, est la seule qui paraît modèle : elle étudie en cours, ne souhaite pas coucher avec des garçons, et, bien qu'elle fume également sur la cigarette de drogue de son amie, elle ne semble pas y éprouver de plaisir.

De plus, les personnages ne cessent d'appeler Myers par le nom de « boogeyman », ou « croquemitaine », personnage maléfique ayant un alter ego dans la plupart des cultures du monde. Dans la *Revue des traditions populaires*, on trouve ceci : « il était bien connu dans la petite bourgeoisie [...] ; c'était, il y a cinquante ans, l'épouvantail ordinaire pour rendre les enfants sages. »²⁸

Myers apparaît donc comme l'incarnation d'une peur plus large à l'égard des mœurs communs. Le fait qu'il soit sans cesse ramené à une forme abstraite est manifeste.

Le tueur masqué peut être donc assez facilement interprété comme l'incarnation de l'oppression sociale sous-jacente qui force les personnages à respecter un certain nombre de préceptes du puritanisme.

²⁸ *Revue des traditions populaires*, t. XXVIII, s. 1, s. éd., 1908, p.258

Mais, et c'est là que réside en grande partie le problème de cette analyse : cela ne vaut que si on considère que Carpenter n'est pas complaisant envers ce qu'il montre. Et ceci, (bien que, à titre personnel, je pense que tous les indices penchent vers une analyse inverse), nous montre bien que cela n'est malheureusement qu'une question de perception. Ceci explique également pourquoi, à la sortie du film, beaucoup se sont emparés du film comme d'un fer de lance du puritanisme : « Si tu pratiques le coït avec un garçon, de plus hors mariage, par simple plaisir, voici ce qu'il va t'arriver ».

Cela dit, pour étayer le propos inverse, je propose de revenir un instant sur l'attitude du personnage de Myers et sa mise en scène par Carpenter : avant d'être le bourreau de la société, il en est lui-même la victime, marginalisé dans un hôpital pendant près de quinze ans. Le postulat de départ, bien que totalement sous-jacent à l'intrigue, fait de Myers un personnage qui suscite non pas l'admiration, mais la pitié. Si on ajoute les éléments que nous avons déjà évoqués plus tôt, Myers ne peut être pris au sérieux dans sa démarche qui semble instantanément vaine. Aussi, la mise en scène et le placement de la caméra ne mettent jamais l'acteur dans une position vraiment supérieure. Il n'y a par exemple aucune contre-plongée sur le personnage, ce qui pourrait lui conférer une supériorité que, vraisemblablement, il n'a pas.

Mais l'exemple de *Halloween* n'est pas suffisant pour progresser dans notre analyse. Ainsi, je poursuivrai au travers de l'analyse de *Le Village des damnés*. Le film se déroule dans un petit village aux États-Unis, dans lequel l'apparition soudaine d'une ombre étrange va rendre toutes les femmes enceintes. Elles accoucheront d'enfants dépourvus d'empathie, et anormalement intelligents.

Premier constat : tous les enfants se ressemblent d'un point de vue physique : ils arborent tous de longs cheveux argentés lisses et des yeux bleus et même leurs tenues sont en tout point similaires. (cf. figure 17)



Figure 17 : Le Village des damnés

Le premier niveau de mimétisme est donc relativement évident. Mais, contrairement aux autres films de Carpenter, il s'agit ici d'enfants, et le remarquer n'est pas vain. En effet, mettre en scène des enfants, dans le cas de notre étude, est particulièrement important car il s'agit de la période de la vie où l'être humain est le plus influençable. Ceux-ci ont de surcroît des facultés particulières : ils sont télépathes. Ils ont, littéralement, la possibilité de transmettre des pensées à d'autres individus, quels qu'ils soient.

Carpenter met donc en garde sur une nouvelle génération formatée, dont l'absolue contrainte aux normes aura effacé toute trace d'humanité et de sensible.

Étrangement, c'est dans le deuil que l'un des enfants trouvera une source d'humanité. En effet, dans une séquence où le « fils » (difficile de les appeler ainsi puisque les enfants ne sont que les hôtes des extra-terrestres) du personnage principal interprété par Christopher Reeve, cherche sa sœur mort-née dans un cimetière, il semble éprouver de la tristesse du fait de la disparition de sa sœur, et se rapproche de son « père », victime du deuil de sa femme.

Comme si, quelque part, c'était de la mort que naissait la vie chez le petit extra-terrestre. En effet, les enfants sont tous nés sous forme de duos garçon/fille, sans doute pour faciliter la

reproduction. Mais lui se retrouve esseulé, écarté du groupe, et cette marginalisation forcée lui provoque des sentiments humains que ne peuvent éprouver les autres.

Jusqu'à présent, nous avons étudié des formes de mimétisme, et donc de conformisme qui sont mis en scène de manière malveillante. Or, et là réside un paradoxe étrange de notre étude, ce n'est pas toujours le cas.

Starman a des allures de « road-movie » (genre principalement américain dont le fil conducteur est un voyage sur les routes avec un véhicule motorisé), puisque le film est centré autour d'une jeune femme en plein deuil de son mari, qui réapparaît soudainement lorsqu'un extra-terrestre prend son apparence. Il lui demande de l'emmener dans un cratère où ses congénères sont censés le récupérer. Ils vont devoir traverser une partie des États-Unis en quête de l'endroit, mais seront poursuivis par le gouvernement qui entend bien découvrir des secrets sur les aliens. Jenny Hayden se rapprochera peu à peu de l'alien, et lui permettra peu à peu de faire son deuil.

Si nous avons pu, jusque-là, voir à quel point le cinéaste est pessimiste, ce film déroge particulièrement à la règle. En effet, même si le film se clôt sur une disparition, celle de *Starman*, forcé de retourner parmi les siens, le reste du film est plutôt léger. Le film est tout d'abord tourné en grande partie de jour, et la forme du road movie révèle une forme d'errance assez paisible, où les personnages passent de rencontre en rencontre, et apprennent à se connaître doucement grâce à la proximité imposée par le véhicule. La menace, souvent frontale et violente dans le cinéma de Carpenter, est cette fois sous-jacente, en filigrane. Il n'y a d'ailleurs pratiquement aucune scène de violence, là où elle est presque omniprésente dans le reste du cinéma de Carpenter. La musique va également dans le même sens puisque la composition est elle-même plus lisse, principalement arrangée sur un mode majeur (mode de composition évoquant des couleurs joyeuses).

Là où réside le paradoxe fondamental que j'évoquais plus haut, c'est que la forme mimétique, à savoir *Starman*, ne semble en aucun cas malveillante, et Jenny Hayden parviendra à lui faire suffisamment confiance pour accepter d'attendre un enfant de lui.

Et, là où à l'accoutumée les formes mimétiques forment une masse informe qui conduit à une sorte d'abstraction, ici, elle est incarnée puisqu'elle ne prend la forme que d'un seul et unique être, qui est en fait le principal marginal du film. D'ailleurs, il ne prend que l'apparence du défunt mari, ce qui fait que, puisqu'il est unique, il est incarné, et que nous pouvons facilement, en tant que spectateur, ressentir de l'empathie à son égard.

Stéphane Bouley exprime que ce revirement est une manière pour Carpenter de « se racheter auprès des studios hollywoodiens »²⁹, car le film tourne autour de la question de la seconde chance. « Jenny peut à la fois faire le deuil de son défunt mari et commencer à imaginer une nouvelle vie. »³⁰ Mais cette seconde chance se manifeste aussi à l'égard du mimétisme, puisqu'il s'agit de donner une confiance nouvelle envers celui-ci. Le film est le huitième de son réalisateur, ce qui le situe à peu de choses près à la moitié de sa carrière (il en a réalisé dix-huit à ce jour). Le film apparaît donc comme un soubresaut affable dans sa filmographie. Le film évoque la possibilité où le mimétisme ne serait qu'une manière de se retrouver soi-même avec le monde. C'est assez glaçant d'imaginer que le film est au final unique dans sa carrière, comme s'il avait subitement fait le deuil de cette utopie.

Malgré tout, il s'agit également d'un acte de servilité de la part du réalisateur, qui pourrait faire croire s'imposer les préceptes des studios en effaçant une imagerie sombre et un certain nihilisme. Mais comme le dit Stéphane Bouley, cela peut également être vu autrement : « Avec son romantisme dépourvu de cynisme et son optimisme non feint, *Starman* est une façon pour le réalisateur d'affirmer qu'il possède une palette de genres plus large que celle connue par le public »³¹

29 BOULEY, Stéphane, *Op. Cit.*, p. 167

30 *Ibid*, p. 167

31 *Ibid*, p. 167

De cette manière, *Starman* apparaît comme la quintessence du paradoxe qui anime Carpenter et qu'il transmet à son cinéma. Les multiples visions qu'offre l'auteur sont autant de manières qui mettent à mal sa vision du cinéma. Mais, comme dit en introduction, le film appartient à ses spectateurs au même titre qu'à son réalisateur. Ses films sont donc une déclaration d'amour au libre-arbitre qui ne fait que renforcer une idée simple : dans la marginalité réside la liberté.

2 – Seul contre tous.

De la même manière qu'il n'existe un mimétisme que s'il y a une dupe pour s'y tromper, il n'existe pas de marginaux s'il n'y a pas de mimétisme. Si tout le monde est marginal, alors, plus personne ne l'est. Ce lien est particulièrement intéressant et problématique puisque, pour montrer un personnage marginal au cinéma, il faut obligatoirement que celui-ci soit confronté à une forme de conformisme. Or, cela signifie qu'il est nécessaire de le montrer frontalement, et donc de lui accorder de l'importance. Carpenter, lui, le montre de manière détournée, c'est d'ailleurs tout l'intérêt d'en parler dans cet essai, puisque si cela était évident, je ne m'imposerais pas cette réflexion. Mais, étrangement, le héros Carpenterien ressort d'autant plus fort de cette dissimulation du conformisme. En symbolisant le mimétisme par l'effet de foule dissimulée, en ressort par contraste celui qui se dresse en opposition à celle-ci. C'est cette figure esseulée qu'il convient d'étudier.

Le passé des personnages de Carpenter est toujours flou. D'ailleurs, toute la personnalité des personnages semble s'effacer au profit du strict minimum. Octroyer à un personnage un passé, des traits d'identité, quand bien même ils seraient dérisoires, permet deux choses : d'une part, cela augmente le degré de réalisme de ce qu'on nous montre et ajoute de la crédibilité, mais surtout, cela crée une proximité avec le spectateur, un lien

invisible puisque les deux sont confrontés à des situations semblables. Pour autant, cela ne veut pas dire que les films de Carpenter sont invraisemblables, mais simplement qu'il se contente d'un strict minimum pour caractériser les personnages.

John Nada, par exemple, est un jeune sédentaire qui semble arriver à Los Angeles de nulle part. Aucune mention n'est faite de son passé, ou de quoi que ce soit, et, de la même manière, sa caractérisation est limitée : on n'en apprend jamais plus sur ses motivations à lutter contre les aliens que, simplement, lutter contre les aliens. De la même manière, Snake Plissken, même s'il est dans chacun des films où il apparaît envoyé par le gouvernement, ne prend finalement les décisions que de son propre chef et finit par déjouer le plan de ceux qui l'ont employé. Mais, une fois de plus, impossible de cerner avec certitude la logique qui l'entraîne. Et, lorsque les personnages n'agissent pas par choix mais par contrainte (Laurie Strode n'a pas vraiment choisi de se battre avec Myers, elle en est la victime avant d'en être l'éventuel bourreau), ils se battent quand même avec férocité et engagement. Ainsi, le héros carpenterien est mu par principe plutôt que par conviction. On considère souvent les personnages de Carpenter comme des personnages antisystème. Mais il ne s'agit pas d'une attitude manifeste et affirmée. Il s'agit surtout d'une sorte de mouvement interne qui les pousse à agir. D'ailleurs, j'emploie le terme de héros par simplicité, mais il est incorrect dans le cas de Carpenter. « Carpenter ne s'intéresse pas aux héros ou, en tout cas, pas à ce genre de héros. Ce qu'il aime, ce sont les personnages en marge, qui ne répondent pas forcément aux critères standard [...]»³², indique Stéphane Bouley. Il ne s'agit pour autant pas toujours d'anti-héros, car, si leurs actions sont souvent antisystème, elles ne sont pour autant pas dénuées de morale. L'ensemble des protagonistes carpenteriens dessinent un archétype humain, sous ses angles les plus scabreux. Aussi, la construction est assez similaire que celle des personnages mimétiques. Le héros carpenterien est le symbole d'une lutte globale contre le mimétisme, et est le garant d'une lutte qui devrait se déployer à tous les niveaux.

32 BOULEY, Stéphane, *Op. Cit.*, p. 118

Aussi, le seul trait de personnalité un tant soit peu développé est la propension à l'insoumission. Mais, de la même manière, il ne semble pas s'agir là d'un acte conscient. Les personnages principaux agissent par opposition à une pression, comme pour s'élever humainement. Car c'est cela que fait Carpenter : rendre l'individu vertueux. Et cela passe obligatoirement par une phase de solitude, afin de recouvrer le caractère individuel humain.

Si je m'évertue à employer le verbe « se battre », ce n'est pas par paresse intellectuelle, mais bien parce que le cinéma de Carpenter part de là. Si le mimétisme se joue d'abord à un niveau animal, les figures qui s'y opposent sont soumises aux mêmes traitements. Il s'agit avant tout d'un corps en lutte. L'une des scènes les plus manifestes de cette lutte du corps se trouve dans *They Live*, où John Nada va se battre pendant près de huit minutes (temps du film) contre celui qui va devenir son acolyte, afin de le convaincre que les lunettes qu'il a trouvées leur permettent de voir les aliens. (*cf. figure 18*).



Figure 18 : *They Live*

C'est un combat d'une extrême violence, dont la longueur entraîne une forme de bestialité puisque la fatigue et la haine pousse dans des retranchements mésestimés les deux antagonistes. On peut aisément y voir une forme d'exultation, la manifestation d'un combat latent, qui, bien que toujours présent dans le cinéma de Carpenter, prend presque une

dimension mythologique tant le combat est acharné et jusqu'au-boutiste. La cinématographie de Carpenter participe de cet effet. En effet, le personnage est toujours replacé dans un contexte et une unité de lieu et de temps bien distincts avec lesquels il est en tension, et dans lesquels il ne se retrouve pas. Le peu d'artifice de mise en scène donne alors plus de place au décor, qui a le temps de prendre une place considérable. (*cf. figure 19*)



Figure 19 : *They Live*

Et si, comme je l'ai fait depuis le début de cet essai, on considère que le geste cinématographique est avant tout un geste corporel (d'où son assimilation à une forme de mimétisme dans le cas de Carpenter), alors le corps de Carpenter est lui-même en lutte. Cela dit, cette lutte est assez ambiguë.

Dans un entretien avec Jean-Baptiste Thoret, réalisateur et historien, celui-ci distingue deux formes de lutte :

Faut-il être au centre du système pour mieux le combattre ? Peut-on le faire s'emballer en jouant avec ses propres armes ? C'est la conviction d'une stratégie d'extase illustrée notamment par *Matrix* et qui consiste à potentialiser le système à la puissance « n » pour le pousser à s'effondrer.³³

33 THORET Jean-Baptiste *et al.*, « Quand Hollywood commence à douter », *Esprit*, Paris, vol. 7, n°3 (2007), p. 52

Puis : « La stratégie inverse revient à combattre le système de l'extérieur, selon d'autres armes, d'autres règles. »³⁴ De prime abord, il est aisé de penser que le cinéaste a choisi la deuxième méthode, puisque les personnages de Carpenter ne rentrent jamais dans le moule du conformisme, et sont toujours rejetés par essence. Or, étrangement, Carpenter, lui, a toujours eu le souhait de faire partie de la grande machine des studios hollywoodiens. « John Carpenter veut poursuivre sur sa lancée et continuer de faire plaisir aux grands pontes d'Hollywood. »³⁵, peut-on lire dans l'ouvrage de Stéphane Bouley à propos de l'après *Starman*. *The Thing*, qui est un produit de commande, au même titre que *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin* ne font que corroborer cette tendance. De plus, le film *Starman* se manifeste comme un acte de contrition envers Hollywood puisqu'il adopte un caractère plus lisse, plus acceptable. Le hasard a voulu que nous ne voyions jamais Carpenter arriver à ses fins, mais quel en était l'objectif ? Pourquoi prôner une liberté hors du conformisme, et, dans le même temps poursuivre un objectif asservissant ? Peut-être que l'objectif était uniquement d'obtenir de plus gros budgets, mais je ne peux m'empêcher de trouver ce décalage étrange. D'ailleurs, après l'échec de *The Thing*, avec un certain cynisme, le réalisateur n'a eu de cesse de détruire les symboles d'Hollywood, que ce soit de manière parfaitement visible, (cf. figure 20)

34 THORET, Jean-Baptiste, *Op. Cit.*, p. 52

35 BOULEY, Stéphane, *Op. Cit.* p. 175



Figure 19 : Los Angeles 2013

ou de manière plus détournée, comme c'est le cas dans *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin*. Le titre sonne déjà comme un pastiche, et tout semble tourné pour rendre ridicule la figure du héros hollywoodien. Carpenter choisit en outre Kurt Russel, qui « permet aussi au réalisateur de conférer à Jack Burton les traits d'un certain fantasme américain typique des années 1980. »³⁶ Le fait que Jack Burton apparaisse de cette manière permet de mieux le détourner et d'en faire une figure ridicule. Il est ainsi capable de s'assommer au début du combat final avec une pierre.

L'autre intérêt de ce film est qu'il met en exergue l'aspect résolument solitaire des protagonistes carpenteriens. En effet, le film est centré autour du personnage de Jack Burton, routier, qui, malgré lui, va être entraîné dans un combat qui n'est en apparence pas le sien dans les recoins sombres de Chinatown. Le film se déroule d'une étrange manière. Sa qualité de routier en fait un nomade, et, après s'être rapproché inévitablement des autres protagonistes du film, va poursuivre sa route de son côté, avec une certaine forme de fatalisme. Le film est d'ailleurs construit en miroir, puisque la première et la dernière apparition du personnage se déroule de la même manière. (cf. figures 20 et 21)

³⁶ BOULEY, Stéphane, *Op. Cit.*, p. 176



Figure 20 : Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin



Figure 21 : Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin

Cette construction suggère en filigrane quelque chose de très important dans le cinéma de Carpenter : l'homme finit toujours seul. Pas par choix, ce qui serait de l'individualisme pur et dur, et, « aujourd'hui, partout dans le monde, les forces funestes du néolibéralisme se

nourrissent de l'individualisme »³⁷ mais simplement par nécessité. Il en résulte une sorte de peur du groupe et du rapprochement. Elle se manifeste également par un autre type de personnage : le fou. La folie est omniprésente dans le cinéma de Carpenter. Qu'il s'agisse du personnage principal qui est considéré comme fou car il croit en des choses qui sortent de l'ordinaire ou d'un personnage à l'apparence fou, c'est une figure qui se retrouve partout.

Dès lors, un clivage se forme entre ceux qui croient et ceux qui ne croient pas, et, dans le cinéma de Carpenter, ceux qui croient ne sont pas légion. Dès lors, celui qui croit est esseulé, dépossédé. La masse incrédule considère le solitaire crédule comme un fou, car elle est incapable et/ou refuse de croire à une réalité qui lui échappe. A cet instant, les crédules agissent en dupe, et alors celui qui ne l'est pas doit accepter de lutter contre ces deux entités. Car c'est en ça que le conformisme est aussi étrange. La dupe est aussi un danger au même titre que le mime puisque, par docilité, elle va refuser de croire et donc, soutenir. Et, comme à l'état naturel, les non-dupes font office de singularités, il en est de même pour le conformisme, d'où une solitude résolument apathique.

Les protagonistes carpenteriens sont donc soumis à cette fatalité, et ne semblent pas pouvoir en sortir, quoi qu'il advienne. Cette thématique de la solitude révèle donc également en substance l'aspect cyclique du cinéma de Carpenter.

3 – Pris au piège.

« Mais toute belle histoire n'amène nécessairement pas de happy end »³⁸. Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de « belles histoires » les films de Carpenter sont vecteurs d'intentions louables : s'opposer à un système oppressif. Mais, contrairement à une grande partie de la production hollywoodienne, Carpenter n'a jamais

37 DALAL, Fahrad, « L'individu et le groupe : les tyrannies jumelles de l'internalisme et de l'individualisme », *Actualité en analyse transactionnelle*, Paris, vol. 2, n°166, 2019, p. 22, traduction Agnès Bondel

38 REHM, Jean-Pierre, « L'adieu aux larmes », *Vertigo*, Paris, vol. 3, n° hors-série, juillet 2004, p. 68

recours au happy end. Même si ses films se closent en majorité sur une victoire du protagoniste, elle est toujours remise en question, de sorte qu'il semble que le combat soit éternel.

L'Antre de la folie fait office de valeur étalon, aussi, j'en analyserai la séquence finale afin de comprendre comment Carpenter établit une stratégie en cercle où le protagoniste revient toujours à une sorte de point de départ. Le film s'inspire beaucoup de l'auteur Howard Phillips Lovecraft, même si le film n'est pas une adaptation *stricto sensu*. Le protagoniste, interprété par Sam Neill, un enquêteur d'assurance très sûr de lui, est chargé d'enquêter sur la disparition mystérieuse de Sutter Cane, un auteur d'horreur à succès. Cette quête va le mener dans l'étrange ville fictive de Hobb's End, qui va se révéler de plus en plus hostile envers ce nouvel arrivant, qui va à grand peine réussir à quitter l'endroit. Le film est construit autour de flash-backs, qui nous est narré par John Trent lui-même, qui, dans le présent de la diégèse, est enfermé dans un asile de fou. Le film se termine lorsque Trent, après qu'un massacre d'origine inconnu a décimé le personnel de l'asile, s'échappe et se retrouve dans une salle de cinéma à regarder *L'Antre de la folie* dont il est le personnage principal. (cf. figure 22)



Figure 22 : *L'Antre de la folie*

Bien évidemment, je n'ai fait ici qu'énoncer une partie de l'intrigue qui est en fait beaucoup plus confuse et nous fait perdre volontairement nos repères. Ce qui m'intéresse est donc la séquence finale du film s'étendant de l'instant où il sort de l'asile au plan final (*cf. figure 23*).



Figure 23 : L'Antre de la folie

D'abord errant dans la ville, puis intrigué, le film se termine sur un John Trent riant d'un rire étrange et mêlé de sanglot. Cela donne lieu à une mise en abyme qui laisse le spectateur à ses questionnements : les événements que nous narrait Trent depuis le départ étaient-ils réels ? Ou bien n'était-ce qu'une projection de son esprit *a priori* malade ? Ce dernier plan montre bien cette ambiguïté, puisque, si on peut croire dans un premier temps que Trent est fou de rire de cette situation plus qu'horrible, le fait que se mêlent dans le jeu d'acteur des signes de pleurs prouve qu'une tension résiste et qu'il subsiste une forme de lucidité chez le personnage incarné par Sam Neill. A cet instant, il remet en question sa propre situation de personnage de fiction. Ce sursaut soudain nous pousse dans des retranchements intellectuels particulièrement sombres puisque, de l'ironie et du cynisme, on passe au fatalisme. La fin du film questionne notre propre rapport à la réalité et donc nous confronte à cette idée simple : pourquoi lutter si rien n'est réel ?

Dans une analyse dédiée à l'allégorie de la Caverne, rédigée par Édouard Delruelle, on trouve ceci : « Les hommes ne connaissent de la réalité que des ombres, c'est-à-dire des *simulacres*. »³⁹ Il s'agit d'un des premiers constats que l'auteur établit concernant la première partie du texte de Platon. Et, toute la quête initiale du philosophe réside dans la libération de ceux qui se trouvent dans la caverne pour les mener vers le réel. Sauf que ceux-ci réagissent étrangement : « La plupart des hommes se complaisent dans leur ignorance, et ne veulent surtout pas se distancier du spectacle qu'ils regardent passivement sur le mur de la Caverne. »⁴⁰ Si on accepte que cette séquence finale est une adaptation moderne de la théorie de Platon, ce constat est glaçant puisqu'il démontre de cette manière que, même si son cinéma tente d'élever les esprits, l'humain est incapable de recevoir ce qu'il leur transmet puisque remettre en question leur propre réalité est un exercice qu'ils ne peuvent se résoudre à faire puisque cela les rendrait actifs, situation inconfortable puisqu'elle nécessite de faire l'expérience rude de la réalité, plutôt que la subir de manière passive.

Ce qui est d'autant plus important, c'est que cette stratégie d'emprisonnement s'établit donc à deux niveaux : tout d'abord sur le personnage du film, puisque celui-ci se retrouve piégé dans une boucle dans laquelle il ne sait où se déroule la réalité, mais aussi et surtout le spectateur, dont le statut est lui-même remis en question. De cette manière, Carpenter interroge sa propre capacité à influencer les mœurs du spectateur puisque, de toute façon, celui-ci a beaucoup de chance de vouloir rester dans sa condition de spectateur passif.

C'est donc une scène particulièrement intéressante puisqu'elle établit une stratégie d'enfermement à deux niveaux différents qui questionnent même le médium cinématographique et son emploi par Carpenter.

Cette réflexion s'accompagne d'un renforcement de la figure mimétique, bien qu'elle soit en théorie détruite. Et cela se traduit par l'absence.

39 DELRUELLE, Édouard, *Métamorphoses du sujet*, 2^{ème} édition, Paris, De Boeck, 2015, p. 38

40 *Ibid*, p. 40

Dans la dernière séquence d'*Halloween*, le croquemitaine se fait abattre de plusieurs coups d'arme à feu au terme d'un combat de longue haleine contre Laurie Strode. Puis, alors que Laurie et le docteur Loomis sont persuadés d'avoir mis fin au règne du monstre, celui-ci disparaît (cf. figure 24).



Figure 24 : *Halloween*

A cet instant précis, Myers atteint sa forme la plus abstraite. Car à cette absence se substitue un hors-champ que l'on pourrait considérer comme mental, dans lequel se réfugie Myers. Tout se passe comme si, dans cette dernière séquence, un second film, psychologique, se déployait, entraîné par Myers. Progressivement, il rejoint le spectateur en quittant l'espace de la diégèse. Cette disparition m'évoque toujours la célèbre séquence d'introduction de *M le Maudit* (1931, Fritz Lang), dans laquelle la mère d'Elsie, la première victime du tueur, l'appelle inlassablement alors qu'elle est censée être rentrée de l'école. (cf. figure 25)



Figure 25 : *M le Maudit*

Cette séquence fonctionne sur la même tension, mais à l’opposé. Là où Lang fait un rapprochement entre l’absence de la petite fille et l’absence de sa vie, Carpenter fait le rapprochement inverse : s’il n’existe pas dans ce plan, il existe dans tous les autres, rejoignant alors le hors-champ, la seule et unique chose que ne pourra jamais observer le spectateur. Laurie, d’ailleurs, alors qu’elle n’a pas vu la disparition de Myers, de même qu’elle n’a pas vu la réaction du docteur Loomis qui la remarque, éclate en sanglot. C’est comme si quelque chose d’autre évoluait depuis l’hors-champ, s’en prenant directement à nos émotions les plus profondes et les plus discrètes. C’est un pleur de désespoir profond, en réaction à constat d’échec flagrant : après s’être vivement battue, à bout de force, la pression est toujours là, et encore plus forte, parce qu’invisible. On retrouve cette idée dans un entretien avec l’acteur Pierre Forest, qui compare la dualité scène/coulisse au théâtre et le couple champ/hors-champ au cinéma : « [...] c’est du cœur de la scène que sortent les protagonistes qui vont venir sur le proscenium, de manière à pouvoir s’exprimer. Aussi, ils arrivent bien de quelque part et ces coulisses équivaudraient alors à l’hors-champ. »⁴¹ Et continue : « En fait la scène n’est qu’un

41 ANKAOUA, Fabienne et Alain DIDIER-WEILL, « Hors-champ et silence », *Insistance*, Toulouse, vol. 9, n°1, 2015, p. 67

lieu de passage sur lequel vient se faire jour ce qu'il y a derrière. »⁴² Ce rapprochement entre théâtre et cinéma est particulièrement révélateur puisqu'il permet ainsi de mettre en évidence ce rapport entre un hors-champ que l'on pourrait considérer comme « diégétique », correspondant à ce que le point de vue du personnage ne peut physiquement pas prendre en compte, et un hors champ spectatorial, soit ce que le spectateur ne peut, lui, pas voir. Et si les deux peuvent parfois se confondre, ce n'est pas toujours le cas, et, dans notre cas, cela est particulièrement intéressant puisque Myers rejoint ces deux plans de l'hors-champ, ce qui permet de matérialiser le désespoir chez Laurie et Loomis, mais aussi sur le spectateur lui-même qui se retrouve ainsi cloisonné par la peur. On retrouve également cette idée dans *Ghost of Mars*, mais sur un ton résolument moins sombre. Le film se clôt sur les deux protagonistes du film, qui, après avoir vaincu une horde d'humains possédés par une race alien autochtone à la planète, se retrouvent pour affronter une nouvelle fois une menace. (cf. figure 26)



Figure 26 : *Ghosts of Mars*

Les deux derniers dialogues que s'échangent les protagonistes sont les suivants : « Allons à la baston ! Pour ça, on est champions ! » Carpenter adopte donc une posture plus tendre, mais,

⁴² ANKAOUA, Fabienne et Alain DIDIER-WEILL, *Op. Cit.*, p. 67

l'absence de contre-champ sur un protagoniste renforce l'idée d'une lutte éternelle. Notons d'ailleurs un subtil regard caméra de la part du personnage interprété par Ice Cube, comme un petit clin d'œil au spectateur qui corrobore l'idée de cette porosité entre spectateur et personnage qui s'esquissait déjà dans *Halloween*.

Ainsi, Carpenter semble systématiquement résigné, comme si le combat était vain, puisqu'au combat se soulève une peur viscérale et un désespoir profond. Tout agit comme si l'humain, même plein de bonne volonté, de courage et d'abnégation, ne pouvait se substituer à sa condition. C'est une idée qui se manifeste d'autant plus à travers la question du sacrifice, particulièrement récurrente chez Carpenter.

En effet, qu'il s'agisse de John Nada, qui se suicide pour faire exploser l'antenne dont se servent les aliens pour faire leur propagande dans *They Live*, de Catherine Danforth, interprétée par Lisa Blount, qui se jette dans le miroir duquel tente de sortir Satan et y finit piégée dans *Prince des ténèbres*, ou bien Père Malone, dans *Fog*, qui, résigné, se laisse tuer par le capitaine Blake, celui dont il avait coulé le navire, afin de rompre la malédiction (bien que dans ce cas, il ne s'agit pas de l'opposant au mimétisme, la finalité demeure la même).

Et, même lorsqu'il ne s'agit pas d'un sacrifice de vie, la lutte menant à la défaite du mimétisme sème toujours le chaos, et rend les personnages estropiés mentalement et/ou physiquement. *Les Aventures d'un homme invisible*, par exemple, se joue autour de la métaphore selon laquelle l'invisibilité du personnage de Nick Calloway (interprété par Chevy Chase) renvoie à son statut d'invisible au sein de la société. Et, quand bien même il défait l'antagoniste du film, incarné par Sam Neill, il demeure, à jamais invisible. Malgré sa victoire, il aura perdu la capacité d'être vu. Cette notion de sacrifice implique un don de soi, et donc un don de ce qui fait de nous un être humain. C'est un triste constat : pour être plus humain en tant qu'individu, il est nécessaire de donner une partie de soi.

Quelque part, tous ces éléments conduisent à un constat d'échec cuisant.

« En faisant exploser la station de télévision d'où venaient les messages, Nada fait acte d'héroïsme, il donne un sens à son existence ; de « rien » il devient quelqu'un, mais libère-t-il pour autant l'individu de son asservissement à l'idéologie consumériste ? Pour Carpenter, on ne peut espérer vaincre un système qui s'est infiltré en nous, dans notre façon de vivre comme dans notre manière de penser. »⁴³

Car c'est la question qu'il est légitime de se poser : valait-il vraiment la peine de lutter, si cette lutte ne mène à rien d'autre qu'à elle-même ? Quel est l'intérêt du cinéma de Carpenter alors ? Car si l'objectif est de nous mettre en garde, alors pourquoi le faire tout le long de sa filmographie ?

C'est une conclusion amère et froide, qui remet également tout le cinéma de Carpenter en question. Devant ce cycle interminable, ce serpent qui se mord la queue, il ne reste rien que le désespoir.

Mais il reste toujours quelque chose de cet abîme dans lequel semble nous laisser Carpenter : nous-mêmes. Nos passions, nos pulsions, notre humanité. N'est-il pas de plus beau combat que celui qui nous permet de nous révéler, et de nous élever ?

43 MAJOUR, Frédéric, « Forteresses cachées », *Vertigo*, Paris, Vol. 3, n°32, p. 37

III

La marginalité comme salut.

Piégé, esseulé, meurtri, c'est dans cet instant, cet arrêt soudain du chaos, qu'on se retrouve avec soi. L'homme est considéré comme une espèce sociale, mais à quel prix ? Est-il nécessaire de sacrifier notre raison d'être pour accéder à la reconnaissance ? Celle-ci vaut-elle seulement la peine d'être vécue ? Finalement, être marginal n'est-il pas, quelque part, exister en tant qu'individu ?

Car là est la question : que signifie être marginal ? Refuser les normes sociales et les règles de bienséance semble en être la définition, mais est-ce suffisant ? Car, s'il n'y a de marginalité d'un côté que s'il y a conformisme de l'autre, à quoi bon l'être ? Pourquoi se libérer des mœurs si cela revient à être seul ? Enfin, la marginalité n'est-elle pas, en soi, une forme de conformisme ?

On parle souvent de la marginalité comme un seul et unique état. Comme si, en société, il n'existait que les conformes et leur contraire. Seulement, appeler à être marginal revient à une forme de prosélytisme. En réalité, la marginalité n'est pas une fin en soi, mais bien un chemin, une aventure à part entière qui passe en partie par une phase d'abandon des normes. Mais l'objectif est plus intime, personnel et il n'appelle qu'au libre arbitre et notre façon d'envisager notre existence. Il n'y a donc pas « la marginalité » mais « des marginalités », qui sont autant de manières, de routes à tracer qu'il y a de personnes pour le faire.

Tout l'objectif de ce dernier moment est de comprendre la substance de ces marginalités, de comprendre comment le cinéma de John Carpenter en fait une voie de salut pour respirer, vivre, et se sentir exister, ne serait-ce qu'un instant.

Car tout repose sur cette question : n'est-il pas envisageable de lutter, dans le seul et unique but de lutter ?

1 – Le pathétisme du mime.

J'ai déjà effleuré plus tôt les prémisses de cette réflexion, lorsque j'évoquais le personnage de Michael Myers. Et, si je l'appelle par son nom depuis le début de cet essai, il ne s'agit pas pour autant d'un geste vain. En réalité, je pense que le fait de le nommer est signifiant. Le nommer accompagne la démarche de Carpenter qui, en réalité, en filigrane, désacralise les formes mimétiques qu'il représente. Car le réalisateur offre une prise de recul sur ces mimes. En effet, le premier réflexe, celui par lequel je suis également passé pour mener à bien mon développement, consiste à penser que le mimétisme est omnipotent car, de manière logique, possède le plus grand nombre. Se battre contre un mime, d'un point de vue humain, revient à se battre contre le plus grand nombre, un combat, qui, instantanément paraît ingagnable. Comment lutter contre le croquemitaine, alors qu'il a vraisemblablement la capacité de résister à plusieurs balles dans le corps ?

Représenter le mimétisme par le biais du genre, permet de lui attribuer des pouvoirs nouveaux (télékinésie, possession, etc.), et ainsi le montrer sous un jour puissant et en apparence insurmontable par quiconque.

Sauf que cela n'est qu'une façade, et, par instant, Carpenter nous laisse voir à travers, et ce qu'on y voit est une lueur d'espoir. Et, notamment, cette volonté initiale de faire de Myers un véritable personnage qui dépasserait l'état de concept (comme on peut le voir dans la version du film que j'évoquais plus tôt), montre bien cette envie de créer une forme de recul sur la condition du personnage mimétique au cinéma. Tout d'abord, cela révèle bien que, dès lors qu'on parle d'une société humaine, le modèle mimétique animal s'applique relativement différemment, et il est assez difficile de distinguer les mimes des dupes, dont Myers semble faire partie. Envisager un mime comme une dupe convertie détruit donc l'état de concept, puisque du mime se dégage l'humanité par la docilité. De ce point de vue, donc, Myers peut donc aisément être compris comme un concept, et c'est, en quelque sorte, ce qu'il devient,

mais on peut également adopter un point de vue différent : Myers imagine que le mimétisme va lui permettre de trouver sa condition d'humain. Mais son heurt avec Laurie Strode va constituer un échec pour lui, qui va d'un seul coup cesser à tout jamais d'exister, et deviendra à tout jamais, cette fois, le concept qu'il pense devoir appliquer. Le point d'orgue étant l'instant où elle lui retire son masque, et, où, pendant l'espace d'un instant, le visage de Myers est baigné de lumière, ce qui permet de distinguer la seule émotion qu'il dégagera de tout le film : la peur. (*cf. figure 11*). Quelque part, Myers est déjà un marginal, puisqu'il est mis de côté dans un asile psychiatrique, et semble ne pas entrer dans les carcans du conformisme. Dès lors, tout le film devient une quête d'humanité, mais par le chemin inverse de celui que prône Carpenter. Et c'est pour cette raison que je pense que le nommer est important : se battre contre quelqu'un qui a un nom, et non un concept, rend le combat plus acceptable. Parce que quelque part, ce que nous montre Carpenter, ce sont des personnages eux-mêmes déjà victimes du système conforme et de ses failles.

Dans un ouvrage dédié à la littérature fantastique, Louis Vax, philosophe, dit ceci à propos de l'omnipotence des personnages fantastiques : « [...] le malade n'a pas l'impression que sa toute-puissance naisse de lui : elle vient d'ailleurs, le domine, le possède. »⁴⁴ Cela est déjà intéressant, puisque cela révèle également que la puissance des mimes est un fardeau : elle leur est imposée, ils n'ont pas choisi de l'avoir et de s'en servir. Et Vax conclut cette partie de sa réflexion par :

Le héros-victime a l'impression qu'il est dépossédé de sa raison et de sa volonté, qu'une puissance étrangère veut par sa volonté et pense par sa conscience. Le sentiment de sa toute-puissance n'était donc qu'une impression de possession et de dépersonnalisation.⁴⁵

Ici, Vax parle effectivement des héros, mais cette notion, à mon sens, s'applique à tout personnage omnipotent. A travers cette déclaration, la puissance du mime nous paraît feinte,

⁴⁴ VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 51

⁴⁵ *Ibid*, p. 51

et remise en perspective. Ils ne sont que les esprits asservis d'une vision de ce que doit être la société humaine. Dès lors, la vision qu'on a d'eux évolue : ce ne sont plus simplement des concepts acharnés et dédiés à un embrigadement massif. Ce sont avant tout des victimes, au même titre que tous les autres, de ce mode de pensée. Or, les voir comme des victimes ne fait qu'accentuer la vision pathétique qu'on a d'eux, et de cela émerge un nouvel espoir, puisqu'elle perd sa puissance idéologique.

La fragmentation à l'épreuve dans *The Ward* est intéressante et apporte de nouveaux éléments à cette thèse. Le film s'ouvre sur Kristen, jouée par Amber Heard, semblant mettre le feu à une maison. Elle est rapidement capturée par la police et déclarée folle, ce qui la mènera tout droit dans un hôpital psychiatrique, dans une aile spécifique qu'elle partage avec plusieurs codétenues. Mais l'hôpital semble en proie à une malédiction, puisque les personnages semblent poursuivis par un monstre à l'apparence effrayante. On apprend dans un twist final (retournement de situation remettant en question la perception du film) que l'apparition fantomatique n'est en réalité que la principale personnalité d'une jeune fille du nom de Alice, atteinte d'un trouble de la personnalité multiple, dont toutes les personnalités sont représentées par les patientes de l'aile, y compris Kristen.

Carpenter nous laisse donc voir un cas particulier de son cinéma puisque, cette fois, la menace est intérieure. Et Alice, d'une certaine manière, cherche à effacer ses personnalités au profit de sa personnalité lisse et conforme (ce n'est que lorsqu'elle parvient à enfouir les autres personnalités que le docteur de l'asile lui fait confiance et lui permet de rentrer chez elle). D'ailleurs, il est assez ironique de voir qu'elle les lobotomise de sorte à leur détruire le cerveau, au lieu de simplement les tuer (*cf. figure 27*).



Figure 27 : The Ward

D'une certaine manière, on peut considérer que le mime, la dupe, et la non-dupe sont une seule et unique personne. Alice, la mime, qui tente de lisser sa personnalité, Kristen, la non-dupe, qui tente de lui échapper par tous les moyens, et les autres filles, les dupes, résignées. Le dernier plan du film nous laisse apercevoir Kristen surgissant d'un placard, fondant droit sur Alice (cf. figure 28).



Figure 28 : The Ward

Ce plan semble agir comme une représentation moderne du retour du refoulé. De cette manière, Carpenter questionne une fois de plus le mime, et le rend une nouvelle fois pathétique, puisqu'il échoue une nouvelle fois dans sa démarche.

Ces analyses nous montrent bien l'envie de décrédibiliser les mimes ainsi que leur démarche, qui, d'un coup, paraît plus vaine et le procédé de s'y confronter beaucoup plus acceptable puisque, d'une part, il est dépossédé d'une partie de ce qui le rend menaçant, mais aussi parce que lui-même semble toujours échouer quelque part.

Et, dès lors, *Starman* devient beaucoup plus cohérent dans la filmographie de Carpenter car il s'agit d'une tentative d'acceptation du mime. Montrer des sentiments à Starman, le confronter à la nature humaine, permet en effet de le sortir de son état de mime. Le fait d'envisager le mime avant tout comme une victime offre à Carpenter l'illusion de pouvoir lui donner une seconde chance. Dans le contexte de la carrière de Carpenter, c'est d'autant plus intéressant puisque cette réflexion prend un tournant méta-discursif. Après les échecs consécutifs de *Starman* et *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin*, qui sont les deux films qui semblent les moins cohérents dans la filmographie du réalisateur, Carpenter retournera définitivement au cinéma indépendant. Après avoir été convaincu qu'il était possible d'être bienveillant à l'égard du mime, est venue la désillusion. Il cessera donc d'envisager la possibilité de sortir le mime de sa condition, mais continuera malgré tout à lui faire inspirer la pitié.

En définitive, le mime apparaît comme une résurgence d'une partie de la population, d'un échec massif d'une longue quête de soi. Et tente par tous les moyens d'entraîner tout le monde dans son désespoir. En ces termes, Carpenter magnifie la lutte, qui devient un seul modèle de refus, le refus d'être une victime passive. Le combat n'est plus vain, c'est une vertu. Et cette vertu doit être transmise.

2 – L'hérédité : un appel aux générations futures.

« [...] la science-fiction, les dessins animés, les films violents ou d'horreur plaisent à une majorité de 12-17 ans mais à des minorités de plus en plus minces des générations antérieures. »⁴⁶ déclare Jean-Michel Guy, sociologue, quant aux goûts français en matière de cinéma. Et, nous l'avons vu, le cinéma de Carpenter, est essentiellement de genre. Même s'il s'agit d'un terme complexe, comme je l'ai soulevé, il est aisé de l'emprunter pour regrouper certains genres distincts tels que la science-fiction, l'horreur, etc. donc en grande partie le genre de film cité par Jean-Michel Guy. Bien qu'il soit difficile de dire si le cinéma de Carpenter est consciencieusement adressé à un public relativement jeune, le résultat est le même : les genres qu'il met en scène sont beaucoup plus appréciés par une jeune génération (bien que ces données, notons-le, datent de 2000). Bien entendu, il est important de relever que ce constat relève d'une étude sociologique française. Cela dit, il serait difficile de ne pas accepter que celle-ci ne s'applique pas, au moins en partie, au reste du monde. Quoi qu'il en soit, ces données sont intéressantes puisqu'elles dessinent un portrait du spectateur à même de recevoir le film convenablement (puisque'il lui plaît). Et le fait que ce portrait soit celui d'une certaine jeunesse est intéressant puisque cela prouve que le public cible du type d'œuvres dans lequel officie Carpenter est en grande partie composé de jeunes. Le message de Carpenter a donc une destination plus ou moins précise, et qui n'est pas dénuée d'intérêt. C'est comme si son cinéma prenait une dimension éducative, bien qu'il soit évidemment difficile de dire si un adolescent de douze ans était capable d'exprimer ou conscientiser ce que je ressens vis à vis du cinéma de Carpenter. Il n'est pas toujours nécessaire de verbaliser une sensation pour la ressentir. Cette époque de l'adolescence est particulièrement importante car c'est à cette époque que l'on commence à cerner ses goûts en matière de cinéphilie et que l'on oriente notre vision globale du cinéma.

46 GUY, Jean-Michel, *La Culture cinématographique des français*, Paris, Ministère de la culture – DEPS, 2000, p. 118

Les films qui parlent aux jeunes sont donc autant de manière pour un jeune cinéphile de contribuer à sa propre éducation cinématographique. Il y a quelque part une forme de transmission dans le cinéma de Carpenter, un passage de flambeau d'une génération désabusée à une génération dans la fleur de l'âge. Cela fait d'ailleurs sans doute grandement partie des raisons qui m'amènent aujourd'hui à mener cet essai à bien : la sensation d'être le réceptacle d'une pensée. Car manifester une forme de mal et montrer comment s'en débarrasser, quel qu'en soit le prix, c'est donner un certain nombre de clefs pour appréhender le monde et se faire des armes puissantes. Mais cette étude s'intéresse à la forme des films, et si je m'arrêtais au simple champ sociologique, cela romprait avec la cohérence de l'essai et cela serait dépourvu de la puissance des images et de la narration. Or, la forme du cinéma de Carpenter offre des éléments confirmant la thèse d'un cinéma pédagogique et transmissif à l'égard des générations futures.

Je reviendrai une nouvelle fois à *Halloween* et sa séquence finale, car elle met en place un trio de personnages qu'il me semble particulièrement intéressant à observer. Il s'agit de la seule séance du film qui rassemble trois générations à l'écran. Nous avons tout d'abord le docteur Loomis, sorte de personnage pivot, en faveur d'une progression, notamment dans sa manière de percevoir Myers. Puis nous avons Laurie, le parfait exemple d'une adolescente tiraillée par la bienséance d'un côté et la liberté que semble offrir un mode de vie plus détendu vis à vis des valeurs sociales de l'autre. Et, enfin, nous avons ces enfants, qui sont en réalité les premiers visés par le croquemitaine dont la figure servait ancestralement à effrayer les enfants qui ne respectaient pas les règles. (cf. figures 29 et 30)



Figure 29 : Halloween

On peut d'ailleurs voir avec ce photogramme que Carpenter met véritablement en scène un rapport mère/enfant. Elle joue le rôle de la mère rassurante envers les enfants effrayés.



Figure 30 : Halloween

Dans cette manière de les rassembler (bien qu'ils ne soient jamais les quatre ensembles dans le même plan), Carpenter semble espérer mettre en place une forme de filiation. Avec cela, peut-être veut-il créer une sorte de leçon, une manière d'apprendre aux générations, non pas à abandonner la lutte, mais à la continuer coûte que coûte. Car, si Laurie affiche un désespoir certain à l'issue de la séquence, il n'en est rien de Loomis, qui, avec calme, répond à la question de Laurie dans un rapport qui s'approche d'un rapport père fille, ou le père explique à sa fille ce qu'elle vient d'observer. De la même façon, mais plus tôt dans la séquence, Laurie envoie les enfants chercher du secours, et semble développer un instinct presque maternel durant la séquence, protégeant les enfants au péril de sa vie. Ainsi, sous une forme de leçon que l'on inculquerait à un enfant, et, *a fortiori*, aux jeunes générations qui regardent le film, Carpenter insiste sur le fait que, malgré le fait que la menace soit *a priori* inattaquable, il est nécessaire de continuer à se battre, au risque de voir la menace revenir une fois de plus. D'une certaine manière, cette filiation subsiste encore aujourd'hui. Car si le fait que Halloween n'ait pas réussi à échapper au système de franchise, et que de nouveaux opus, et des films où l'influence est indiscutable, voient le jour, peut paraître négatif, cela montre également que le combat subsiste, que le message de Carpenter se transmet encore aujourd'hui.

Le même constat se fait dans *Starman*, où il est précisé au début du film que Jenny Hayden ne peut procréer. Mais, dans le dernier tiers du film, après avoir accédé mutuellement aux plaisirs de la chair, Starman annonce à Jenny qu'il lui a « donné un bébé ». Bien qu'on ne connaisse pas les tenants et aboutissants de la reproduction chez son espèce d'extra-terrestre, il a donc réussi à donner un enfant à une femme stérile. Starman précise de plus qu'il s'agit à la fois de l'enfant de son défunt mari et du sien, et, enfin, qu'il saura tout ce que sait le personnage incarné par Jeff Bridges, et qu'il deviendra professeur. Quel plus beau message pourrait-on recevoir au sein de notre étude ? Parce que, ce qui me paraît le plus intéressant à

propos de *Starman*, c'est bien qu'il agisse comme un contrepoint, à la fois dans notre essai, mais aussi dans la filmographie de son réalisateur. Et ce contre-point est manifeste dans la manière qu'à *Starman* d'être à la fois mime et exception marginalisée. Car toute la complexité du mimétisme social chez l'humain est que, contrairement au mimétisme inter-espèce, il ne sert qu'à duper un autre humain. Cela crée une confusion, je l'ai déjà observé, entre la dupe et le mime, mais aussi, et là est tout l'intérêt, entre la non-dupe et le mime. Et c'est le cas dans le film, où *Starman* est à la fois mime et non-dupe, puisque toute sa quête est de quitter le monde des humains. Le fait qu'il soit aussi précis sur l'avenir du fils prouve cette volonté de faire un cinéma pédagogique, où les générations futures pourraient se servir de ses films pour continuer à élaborer une stratégie anti-normative, ou, *a minima*, d'avoir conscience du conformisme qui nous phagocyte, si nous restons les bras ballants à l'attendre. Carpenter nous signale tendrement qu'il est nécessaire de se poser ces questions, ne serait-ce que pour pouvoir ensuite les transmettre aux générations futures, et cela, même s'il s'agit d'un combat à l'apparence ingagnable.

Un autre exemple révélateur est celui de *Le Village des damnés*. En effet, le fait qu'il s'agisse d'enfants-mimes corrobore cette analyse. Carpenter démontre le pouvoir de la génération à laquelle il s'adresse. Il montre les travers de l'effet de masse où tout le monde se suivrait sans se remettre en question conduirait à une forme de chaos. Le fait qu'un enfant se détache de cela grâce à la force des sentiments et l'absence est intéressant. Dans une étude autour de la construction de l'enfance, on peut lire que « la résilience permet un travail post-traumatique »⁴⁷. La résilience de l'enfant est un concept d'étude pédiatrique intéressant, qui met en relief la capacité de l'enfant de se reconstruire socialement après un drame particulièrement dur. Mais cette résilience nécessite un « tuteur de résilience »⁴⁸, auquel l'enfant fait suffisamment confiance pour pouvoir être guidé dans sa rémission. Dans le cas

47 LAHAYE, Willy, POURTOIS, Jean-Pierre, DESMET, Huguette, *Transmettre. D'une génération à l'autre*. Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 125

48 *Ibid*, p. 124

du film, « le père » de l'enfant dissident fait cet office et, par analogie, Carpenter devient le nôtre.

Le fait que lui-même soit un mime prend alors un sens nouveau, puisqu'il s'agit d'une manière d'influencer à son tour une nouvelle génération de cinéastes en ne montrant non pas la destination, mais une démarche qui, à lui, semble particulièrement vertueuse. Dès lors, le fait que *Halloween* soit un « trope codifier », qui a influencé une myriade de cinéastes, qu'il officie dans le cinéma de genre très codifié, devient une manière de plus de permettre aux cinéphiles de s'élever, même si ce n'est pas conscient. Et le fait même que cela se propage même dans l'industrie musicale constitue une lueur d'espoir et prouve surtout que, quelque part, le réalisateur a réussi son office.

Cela dit, il ne s'agit pas pour autant d'une manière d'orienter les générations futures, car il s'agirait là d'une manière détournée d'imposer un mode de pensée, et donc d'une perfide manière de conformer.

« Donner la vie, c'est engendrer un nouvel être, mais, au-delà d'un corps vivant, c'est transmettre un nom, un héritage, des idées, des croyances, tout ce à partir de quoi se construit un sujet. »⁴⁹, peut-on lire dans un article de Anny Cordié, neuro-psychiatre. Il y a une forme d'analogie avec le fait de faire une œuvre d'art. Carpenter se différencie car cela serait valable si ses protagonistes étaient de véritables modèles de vertus. Or, il s'agit de personnages complexes et profondément humains. De cette manière, Carpenter n'impose pas un chemin à suivre car il en montre également les travers. Son rapport avec Hollywood semble corroborer cette idée. Ce que fait Carpenter, c'est plutôt stimuler notre libre-arbitre, lever le voile sur l'illusion du choix.

49 CORDIÉ, Anny, « La transmission dans le processus éducatif : en famille et à l'école », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Paris, vol.4, n°50, 2002, p. 75

3 – Éloge du libre-arbitre.

« [...] le sentiment du libre arbitre déploie dans la représentation les éléments supposés de l'acte, comme si ce dernier pouvait être tout entier compris dans le champ du représentable. »⁵⁰ Comme le dit ici Jean Nabert, philosophe, le libre-arbitre, ou, au moins, le sentiment de l'avoir, est antérieur à l'acte qui découle de la sensation. Ainsi, il est aisé de voir le libre-arbitre comme une illusion, d'une part parce qu'il résulte d'une sensation anticipée d'un résultat qui n'est pas encore visible, puis parce que le fait qu'elle soit anticipée néglige en l'état une multitude d'aléas qui ne nous appartiennent pas et qui peuvent modifier l'acte lorsqu'il se déroulera. Ainsi, une des questions que l'on pourrait être amené à se poser, est la suivante : Pourquoi se donner le choix s'il ne s'agit que d'une illusion ? Or, cela est très différent lorsque l'on traite du domaine de l'art. Tout d'abord parce que, justement, l'engouement créatif échappe parfois à la conscience, ce qui en fait un processus tout à fait imprévisible, mais aussi parce que tout l'intérêt de l'acte créatif réside en lui-même. Lorsque le produit est fini, l'artiste redevient un spectateur de sa propre œuvre. Aussi, l'artiste vit le libre-arbitre. Il ne s'agit plus vraiment d'anticiper, mais de suivre une source d'inspiration et la laisser nous entraîner. Mais, cela n'est valable *stricto sensu* que dans les arts individuels comme la peinture ou la littérature, mais il l'est beaucoup moins dans le cinéma qui s'est construit, et vit encore aujourd'hui, d'un système industriel, en plus d'être assujetti à un travail d'équipe. Il s'agissait d'un des rêves des réalisateurs du Nouvel Hollywood, comme Francis Ford Coppola ou bien Georges Lucas : se désenchaîner des préconçus meurtris d'un système atrophié par l'argent. Et l'effondrement cuisant de ce mouvement, causé par les mêmes personnes qui souhaitaient le créer, a créé un sentiment de honte et de frustration telle qu'on la ressent dans le cinéma de Carpenter, mais aussi dans beaucoup d'œuvres de réalisateurs de cette époque et qui ont cru à une utopie qui, l'espace d'un instant, a failli fonctionner.

⁵⁰ NABERT, Jean, *L'Expérience intérieure de la liberté*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 46

Ce qui est quand même terrible avec la fin des années 1970, c'est l'anéantissement de cette conviction selon laquelle la contestation et la lutte peuvent être efficaces et peuvent faire fléchir le système.⁵¹

En disant cela, Jean-Baptiste Thoret a en grande partie raison. Je ne peux pas ne pas ressentir l'amertume qui ressort du cinéma de la fin des années 1970, et parfois de certains films contemporains. Lorsque Peter Fonda déclare à Dennis Hopper « We blew it » (« Nous avons foiré ») dans *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper), je vois l'anticipation d'un désenchantement majeur à la suite duquel l'industrie cinématographique va s'enraciner profondément, de sorte qu'aujourd'hui, on puisse encore distinguer les « yes men », ces réalisateurs à la solde des studios considérés comme des faiseurs, des artisans d'un nouveau temps, et les réalisateurs indépendants qui semblent avoir une relative liberté. Mais le cinéma ne se détachera jamais totalement des liens mercantiles auxquels il est assujéti, le cinéma ne peut fonctionner que s'il y a un minimum de considérations pécuniaires, tout simplement car c'est un art qui en a besoin.

Mais cela, Carpenter semble s'en être aperçu en définitive. Comme je le concluais dans le deuxième chapitre, il est indéniable que Carpenter a compris cette fatalité et s'en accommode. Ce que j'ai systématiquement tenté de mettre en valeur dans cet essai, c'est que Carpenter est un réalisateur non-clivant. J'ai toujours mis en relief la difficulté du placement de Carpenter, que ce soit dans son discours, sa mise en scène, ou sa place dans l'horizon cinématographique. Et c'est le cas : c'est un réalisateur assez discret en définitive. Difficile de trouver une véritable personnalité iconographique à ses œuvres, qui sont, certes, réalisées avec soin, mais semblent dépourvues d'artifices. Peu de plans spectaculaires, pas de grandes performances d'acteurs grandiloquentes, et un « storytelling » relativement simple et épuré.

C'est même une des premières choses qui m'ont interloqué lorsque j'ai commencé à réfléchir sur cet essai : finalement, qu'est-ce qui différencie Carpenter de n'importe quel autre

51 THORET, Jean-Baptiste, *Op. Cit.*, p. 52

réalisateur ? Et c'est là qu'il m'est apparu quelque chose d'évident : beaucoup connaissent Carpenter sans le savoir. *Halloween* est un des films les plus rentables du monde, avec un total de plus de soixante-huit millions de dollars de recettes (en comptant les recettes de l'exploitation vidéo) pour un budget de seulement trois-cent vingt-cinq mille dollars. Aux États-Unis seulement, le nombre d'entrées approximatif est de près de vingt millions. Ce qui veut dire que le cinéma de Carpenter est connu. Son cinéma. Pas lui. Il semble être un réalisateur discret, qui se détache de ses œuvres et les laisse libres d'interprétations. Il laisse ainsi le choix au spectateur, lui offre l'opportunité de faire valoir son libre-arbitre, même s'il ne s'agit que d'un seul petit instant. Ressentir quelque chose et l'interprétation de son sentiment sont des choses qui ne devraient en aucun cas être soumis au pouvoir du réalisateur ou de la norme de bienséance. Et le fait que ses films soient aussi simples en apparence en fait une œuvre largement intéressante puisqu'elle a la propension de toucher un public plus large. Le fait de faire du cinéma de genre rejoint cette idée, car le spectateur sera plus facilement attiré par un film qui l'extirpera de son quotidien que d'un film à l'apparence plus réaliste. S'il y a bien une seule et unique personne qui peut donner, ne serait-ce qu'une illusion de choix, à n'importe qui, c'est bien l'artiste, si tant est qu'il s'efface de l'œuvre et ne tente pas d'en influencer le signifiant.

Dès lors, le fait qu'*Halloween* puisse être considéré comme un film conservateur à l'égard des mœurs américaines, ou un film progressiste n'a pas d'importance. N'importe qui doit avoir le droit, l'opportunité, d'envisager le sens d'un film selon son propre prisme, sans prendre en compte un quelconque avis extérieur.

Quand bien même il peut s'agir d'une illusion (difficile de penser que nos choix ne sont pas influencés par notre éducation, même en matière de goûts artistiques), avoir ne serait-ce que l'impression d'être libre est important et offre un premier pas pour sortir du normatif.

Le fait que le cinéma de Carpenter soit ambigu et difficilement discernable rend ouvert un potentiel d'interprétation diverse, et cela, le réalisateur le valorise.

L'ultime film de Carpenter, qui signera peut-être même la fin de sa carrière (l'avenir nous le dira), est souvent considéré comme un film mineur. Boudé des critiques comme des aficionados du réalisateur les plus assidus (le film comptabilise un score de soixante-dix-sept pour cent de critiques négatives selon le site de recensement de critique Rotten Tomatoes). Pour autant, je trouve que c'est un des films les plus révélateurs de la propension de Carpenter à stimuler notre libre-arbitre. Le film semble nous indiquer de ne pas tenter de lisser nos pulsions, les multiples facettes de notre personnalité, car il s'agit en réalité d'une tâche vaine puisque, comme le dit l'adage : « Chassez le naturel, il revient au galop ». Le dernier plan en est une illustration des plus parlantes (*cf. figure 28*). Mais, même si cela est particulièrement révélateur ici, il semble que cela a toujours été le cas dans la filmographie de Carpenter. Le fait que le lieutenant Bishop se lie d'une amitié paradoxale avec un truand dans *Assaut* en est déjà une première résurgence (*cf. figure 31*).



Figure 31 : *Assaut*

Parce que, loin d'un combat individualiste et nombriliste, l'éloge du libre-arbitre passe avant tout par le pardon, l'amour, la tolérance, à l'égard de tous ceux que l'on pourrait rencontrer, quand bien même ils agiraient d'une manière diamétralement opposée à la nôtre.

En fait, cela apparaît dès *Dark Star*, son premier film, où l'équipage de la station doit vivre dans un cockpit d'une taille ridicule, pendant des mois. Ils ont chacun un caractère différent, et, même si leurs relations semblent tendues, ils s'en accommodent chacun à leur manière (cf. *figure 32*).



Figure 32 : Dark Star

Car oui, et j'ai tenté de le montrer à maintes reprises, le but de Carpenter n'est pas de prôner l'égoïsme où la quête de l'anticonformisme passerait par un individualisme qui va à l'encontre de la démarche. On ne se construit socialement qu'en rapport aux autres, et cela va de même lorsqu'on se déclare anticonformiste ou que l'on se bat contre l'uniformisation des mœurs. Se définir en contradiction d'une logique mimétique est une construction sociale en soit. Et il est obligatoire d'entreprendre cette démarche de tolérance et d'appréciation de l'autre pour mieux se définir en tant qu'individu. L'homme est un être social et ne changera jamais de cette condition.

Et c'est là, dans cette quête du soi par les autres, que se manifeste le libre-arbitre. Faire l'expérience de la liberté, ne serait-ce qu'un seul instant infinitésimal, est un exemple, une chandelle dans la nuit.

On ne se distingue des autres que par nos choix, quand bien même ils résultent d'une condition à laquelle nous ne pourrions pas échapper.

Faire l'expérience du cinéma de Carpenter, c'est cela : avoir le choix de nous battre pour nous distinguer, et se découvrir.

Le cinéma de Carpenter, c'est le battement d'un cœur meurtri, mais vivant, d'une époque, d'une mentalité, et d'une lutte, qui, si tant est qu'elle nous paraît valable, en vaut la peine.

CONCLUSION

Tout part d'une intuition. L'intime sensation que quelque chose se jouait, dans le cinéma de Carpenter, et qu'il relevait de mon devoir d'en saisir un sens. Car, même si, de manière sporadique, le cinéma de Carpenter a déjà été étudié, seules ses œuvres considérées comme étant les plus majeures, comme *Halloween*, *The Thing* ou bien *They Live*, sont souvent prises en compte dans l'analyse. J'avais la certitude que, quelque part, il existait un mouvement interne, quelque chose qui semblait animer profondément le réalisateur et qu'il me fallait le dénicher. Le premier réflexe, dans une logique de théorie des auteurs, fut de se concentrer sur la mise en scène. Mais, à force d'essayer d'étudier profondément la cinématographie, j'étais incapable de trouver ce que je cherchais, et plus j'avais, plus j'avais l'impression de m'éloigner de mon but. Puis, je suis sorti des œuvres, pour m'intéresser à l'homme, celui derrière le masque. Et c'est cette confusion, cette sensation d'amertume vis à vis du médium cinématographique, de l'industrie, et de son propre pays qui fit office de pivot. Le réalisateur ne rate pas une occasion de se déclarer anticonformiste, aussi, j'ai voulu saisir comment cette marginalisation se manifestait dans les œuvres, au-delà de constats visibles, comme le fait qu'il s'agisse d'une filmographie de genre. Puis j'ai remarqué que ces genres étaient tous liés à une figure : celle du mime. Tout l'objectif de cet essai fut donc de saisir quel était le pivot entre le mimétisme apparent dans le cinéma de Carpenter et le conformisme, et comment cela constituait une forme d'éloge de la marginalité.

Il était nécessaire dans un premier temps d'envisager le cinéma de Carpenter dans son ensemble, et d'essayer d'étudier toutes les formes que prennent le mimétisme dans son cinéma. L'objet de ce premier moment du développement fut d'essayer de dénicher l'articulation qui s'opère entre le mimétisme interne à la diégèse des films de Carpenter et le mimétisme dont fait preuve le réalisateur lui-même, de sorte à établir une sorte d'analogie qui permettait de dessiner une tendance inhérente à son cinéma : le systématisme.

Aussi, le mimétisme de Carpenter s'inscrit dans une logique artistique globale, qui dépasse les œuvres et se distille dans le savoir-faire du réalisateur. Car là est tout l'intérêt du réalisateur dans notre étude : ce lien indéfectible entre le geste cinématographique et les éléments diégétiques. Cela crée une tension non négligeable puisque cela fait émerger un premier paradoxe de l'étude de Carpenter selon cet angle : le fait d'être un mime devrait en définitive décrédibiliser toutes ses tentatives de critiquer l'acte mimétique présent dans ses films. Or, il semble que là réside tout son objectif. Mais, dans la mesure où ce mimétisme s'intégrait dans une logique cinématographique qui semblait consciente et réfléchie, il est apparu que ce paradoxe avait sûrement un sens, où, au moins, une explication. Tout d'abord, John Carpenter a toujours été un réalisateur américain, et, dans cette optique, il est difficile d'imaginer que les affres de l'industrie l'aient entraîné dans ses travers (remakes, adaptations, etc.), mais surtout, dans la mesure où le schéma mimétique comprend toujours une dupe, il était nécessaire de comprendre qui Carpenter dupait, et avec quel objectif, à l'esprit. Pour cela, je suis parti d'un raisonnement inverse, en m'intéressant par opposition aux forces qui luttent contre le mimétisme au sein du cinéma de Carpenter, tout en observant que cette analogie entre le geste et la diégèse continuait de s'affirmer et de s'affiner. D'ailleurs, l'un des principaux constats établi lors de ce deuxième moment fut qu'il existait une nouvelle forme de paradoxe, puisque le cinéaste n'oppose pas toujours de la même manière le mime à la dupe et à la non-dupe, de sorte que, parfois, le mime apparaît de manière bienveillante, ce qui constitue une contradiction majeure qu'il était nécessaire d'étudier.

Cela dit, j'ai tenté, tout le long de cet essai, de ne jamais négliger que Carpenter s'inscrit dans une logique industrielle qui a toujours un poids, ainsi, j'ai essayé d'éviter le travers la surinterprétation. Mais je reste persuadé, et mon étude l'a à mon sens prouvé, que ce paradoxe renforce l'essai et a quelque chose de signifiant, si tant est qu'on le replace dans le contexte de la réflexion.

Cette étude des personnages opposés au mimétisme m'a conduit vers une conclusion froide et amère. Une sensation d'infini, et d'inéluctabilité. En effet, le protagoniste Carpenterien est traité avec dureté. N'étant jamais totalement héroïque, pris au piège, voire sacrifié, il est apparu que la lutte contre le conformisme était vaine et inutile, puisque rien ne semblait durablement ébranler les racines des mœurs. Je me suis trouvé à la lisière d'un lieu de désespoir et de fatalité duquel je pensais que Carpenter ne pouvait me faire sortir.

Mais, alors que je me posais la question de savoir si la lutte que défend Carpenter avait lieu d'être, j'ai remis en question mon raisonnement, et suis revenu à une étude des formes mimétiques. Et il semble, qu'entre les lignes, les mimes de Carpenter ne soient finalement que les premières victimes du système qu'ils tentent d'imposer. De cette manière, le metteur en scène remet en question la légitimité des mimes qu'il met en image, et les rend plus pathétiques, ce qui rend la lutte plus acceptable. Par analogie, le fait que Carpenter soit lui-même un mime cinématographique permet de remettre en question le médium cinématographique, et sa position de victime permet alors d'aborder autrement son cinéma, puisque le rapport conflictuel entre sa propre manière de faire du cinéma et les mimes qui le peuplent perd sa valeur paradoxale, puisqu'il s'agit là même d'une remise en question globale qui dépasse le niveau des œuvres et s'insuffle dans le geste artistique.

Et, dès lors que le mimétisme nous paraît supportable, Carpenter nous invite à offrir aux générations futures la même réflexion. Le médium cinématographique devient un outil pédagogique. Puis, j'ai découvert que c'est dans cette valorisation toujours douce de nos propres choix que se distingue Carpenter. En adoptant une posture plus détachée des œuvres avec une mise en scène relativement simple, il offre à tous la possibilité d'interpréter son cinéma différemment, quoi que lui en pense.

C'est en ça que le cinéma de Carpenter est un éloge de la marginalité, puisque tout l'objectif et de nous faire comprendre que, quelque part, existe une liberté que l'on pourrait toucher du doigt, si tant est que l'on ait la force de se battre pour.

Carpenter m'est toujours apparu comme un réalisateur humain, plein de contradictions, de démons. Son rapport avec les États-Unis n'en est qu'un des nombreux stigmates qui dessinent un portrait vivant, respirant, d'un réalisateur qui, quelque part, n'a jamais baissé les bras. Et son cinéma transpire cela, cette envie de se battre pour quelque chose d'humain, de profondément sensible. L'approche du mimétisme par le biais biologique que j'ai adopté dans ce mémoire n'est pas qu'une stratégie, car je suis convaincu que le cinéma de Carpenter part d'abord de ça. De l'homme, de sa condition d'être humain sensible qui tente d'exprimer quelque chose qui lui vient des entrailles. L'imagerie de ses films, les déclarations du réalisateur et des gens qui le côtoient, etc., tendent tous vers ce constat.

Et je pense que l'un des objectifs d'un essai tel que celui-là, dans la mesure qu'il nécessite de traiter d'un élément qui distingue un réalisateur des autres, est de mettre en valeur l'aspect humain. Il est ici exacerbé puisqu'il s'agit d'un cinéma qui parle de ce rapport. De ce rapport aux autres, de la construction sociale et de la manière dont on se perçoit dans le mirage d'une société qui, parfois, nous laisse à l'abandon.

C'est en ça que la marginalité est un salut, un sauvetage inespéré d'un soupçon d'humanité perdu. Comment se comparer socialement, et s'élever, si tout le monde nous ressemble ? Mais il ne s'agit pas pour autant de quitter la société ou d'en rejeter tous les individus. Simplement se détacher du dogmatisme pour respirer, même s'il ne s'agit que de l'espace d'un instant.

Et il s'agit là d'une manœuvre altruiste de la part de Carpenter. Dans un mouvement de tolérance profonde, il invite chacun à suivre sa voie marginale, sans pour autant en intimer l'ordre.

Je posais la question en préambule : « Qu'est-ce que faire un film ? ». Plus qu'une accroche au lecteur, il s'agit là d'une question sincère, et j'espérais en réalité, en étudiant Carpenter, trouver des éléments qui permettrait, au moins en partie, d'y répondre.

J'ai toujours été marqué par *La Horde du Contrevent* de Alain Damasio, notamment par un terme qui m'a toujours parlé sans pour autant que j'arrive à en saisir un sens concret. Dans le roman, Damasio exprime que les personnages sont soumis à une force intérieure, le « vif ». Bien que je ne sache pas encore (et ce ne sera probablement jamais le cas), si ce vif s'applique aux humains, je suis convaincu que, quelque part, outre toute considération spirituelle, faire un film, c'est se laisser transporter par un mouvement interne qui dépasse parfois l'échelle de la conscience, et que ce mouvement, cette force qui nous anime, nous rend humain, nous distingue de tout autre être puisqu'il est intime, invisible et puissant. Je ne néglige pas pour autant que la culture à laquelle on appartient, que l'on se positionne pour ou contre, a une influence sur le processus cinématographique. Mais je considère que cela n'est pas suffisant et qu'il existe autre chose de plus profond.

Le cinéma est un écran dont nous sommes nous-mêmes les projecteurs. Cela veut dire que le spectateur se voit à travers l'écran de cinéma, il se construit, s'apprend, se vit. Mais cela est également vrai pour le réalisateur. C'est pour cela que je répète, depuis le début de cet essai, que, dès qu'un film rencontre la lumière des projecteurs et atteint un écran, il n'appartient plus au réalisateur, pas plus qu'il n'appartient aux spectateurs d'ailleurs. Il s'agit simplement d'un moment compris entre deux autres moments, dans lequel, par réflexion, nous vivons, nous nous exprimons. C'est pour ça que tout l'intérêt du cinéma réside dans le fait d'en parler de donner son avis, de le comprendre.

Parce que, quelque part, faire un film, c'est donner les clefs pour se sentir exister.

Parce que, quelque part, faire un film, c'est se donner les clefs pour se sentir exister.

Bienvenue dans le monde des humains.



BIBLIOGRAPHIE*

*La bibliographie qui suit comprend les ouvrages cités dans le corps de l'essai, mais aussi les références non citées, mais qui ont aidé à l'élaboration du présent mémoire.

OUVRAGES :

BOULEY, Stéphane, *L'Œuvre de John Carpenter, les masques du maître de l'horreur*, Toulouse, Third Editions, 2019, 344 pages

BOURGET, Jean-Loup, *Fritz Lang, Ladykiller*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 288 pages

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 1998, 492 pages

DAMASIO, Alain, *La Horde du Contrevent*, Clamart, éd. La Volte, 2004, 548 pages

DELRUELLE, Édouard, *Métamorphoses du sujet*, 2^{ème} éd., Paris, De Boeck, 2015, 336 pages

GAGNEBIN, Murielle, *Authenticité du faux*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 326 pages

GAYON, Jean, *Darwin et l'après Darwin, une histoire de l'hypothèse de sélection naturelle*, Paris, Éditions Kimé, 1992, 480 pages

GUY, Jean-Michel, *La Culture cinématographique des français*, Paris, Ministère de la culture – DEPS, 2000, 349 pages

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 350 pages

LAHAYE, Willy *et al.*, *Transmettre. D'une génération à l'autre*. Paris, Presses universitaires de France, 2007, 371 pages

LE BLANC, Michelle et Colin ODELL, *John Carpenter*, Harpenden, Kamera Books, 2011, 160 pages

NABERT, Jean, *L'Expérience intérieure de la liberté*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 480 pages

PETITAT, André, *Secret et forme sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 256 pages

PHILIPPS, Kendall, R., *Dark Directions : Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2012, 232 pages

Revue des traditions populaires, t. XXVIII, s. 1, s. éd., 1908, p.258

SAPIRO, Gisèle, *La sociologie de la littérature*. Paris, La Découverte, 2014, 128 pages

VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 320 pages

ARTICLES :

ANKAOUA, Fabienne et Alain DIDIER-WEILL, « Hors-champ et silence », *Insistance*, Toulouse, vol. 9, n°1, 2015, pages 63 à 72

ATHANASSOPOULOS, Evangelos, « Le bouclier, le miroir et le masque : chronotopologie d'un mythes. », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, vol.1, n°9, 2012 pages 131 à 139

BENSIMON, Philippe, « Gradation de l'agir criminel et imagerie mentale des armes de poing chez le meurtrier », *Perspectives Psy*, Les Ulis, vol.3, n°44, 2005, pages 200 à 213

BRINIG, Anthony, « Comme un éléphant dans un magasin de porcelaine », *Vertigo*, Paris, vol. 2, n°40, 2011, pages 90 à 96

CHOPIN, Olivier, « La représentation des satellites dans le cinéma d'action américain », *Hermès, la revue*, Paris, vol. 2, n°34, 2002, pages 49 à 63

CORDIÉ, Anny, « La transmission dans le processus éducatif : en famille et à l'école », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, Paris, vol.4, n°50, 2002, pages 75 à 80

COURTY, Brice, « Adolescence film d'horreur », *Adolescence*, Paris, vol.22, n°3, 2004, pages 629 à 639

DALAL, Fahrad, « L'individu et le groupe : les tyrannies jumelles de l'internalisme et de l'individualisme », *Actualité en analyse transactionnelle*, Paris, vol. 2, n°166, 2019, pages 4 à 24, traduction Agnès Bondel

DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « Le conformisme en politique, dans l'éducation et en psychanalyse. », *Topique*, Bordeaux, vol. 3, n°136, 2016, pages 7 à 20

HOQUET, Thierry, « Des animaux individués aux animaux sans visage, et retour », *Vacarme*, Paris, vol. 1, n°70, 2015, pages 138 à 149

JULLIER, Laurent et Bernard ANDRIEU, « Introduction : Un corps de cinéma comme les autres et comme aucun autre », *Corps*, Paris, Vol.1, n°9, 2011, pages 179 à 182

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, « D'un enfermement, l'autre. », *Vertigo*, Paris, vol. 3, n°32, 2007, page 84 à 87

MAJOUR, Frédéric, « Forteresses cachées », *Vertigo*, Paris, Vol. 3, n°32, 2007, p. 35 à 37

MARCON, Guy, « Vers un degré zéro du frisson ? », *Les Cahiers de médiologie*, Paris, vol. 2, n°12, pages 260 à 272

MOINE, Raphaëlle, « Films, genres et représentation », *Le français aujourd'hui*, Paris, vol. 165, n°2, 2009, pages 9 à 16

NEYRAT, Frédéric, « Résister, c'est percevoir à propos de *They Live*, de John Carpenter (1988), *Rue Descartes*, Paris, vol.3, n°53, 2006, pages 110 à 115

REHM, Jean-Pierre, « L'adieu aux larmes », *Vertigo*, Paris, vol. 3, n° hors série, juillet 2004, pages 67 à 69

SMUTS, Aaron, « « Pickman's Model » : Horror and the Objective Purport of Photographs », *Revue internationale de philosophie*, Paris, vol. 4, n°254, 2010, pages 487 à 509

SZENDY, Peter, « Kant chez les extraterrestres », *Vertigo*, Paris, vol. 3, n°32, 2007, pages 6 à 13

THORET Jean-Baptiste *et al.*, « Quand Hollywood commence à douter », *Esprit*, Paris, vol. 7, n°3, 2007, pages 37 à 52

VINOT, Frédéric et Jean-Michel VIVES, « Conformisme de vie, conformisme de mort », *Topique*, Paris, vol.3, n°136, 2016, pages 90 à 101

OUVRAGES ET ARTICLES EN LIGNE :

CERISUELO, Marcet et Francis BORDAT, *Fiche de lecture : Le Cinéma américain des années 1970*, Encyclopédie Universalis, en ligne, 2017

MANDELBAUM, Jacques, John Carpenter, honoré à Cannes : « En France, je suis un auteur, aux États-Unis, une sorte de clochard », *Le Monde*, [en ligne], 15 Mai 2019, consulté le 23 Mars 2020

VIDÉOS ET AUDIOS :

DEBBACHE, Karim, *Chroma Saison 1 Episode 9, Silent Night Deadly Night* [En ligne], 8 Décembre 2016, consulté le 23 Avril 2020, disponible à l'adresse suivante : <https://www.dailymotion.com/video/x54m781>

GRANT, Garry S., *Fear Is Just the Beginning*, s.l., s. éd., 2004, 60 minutes.

LAPORTE, Arnaud *et al.*, Cinéma : *Matthias et Maxime*, Expos vampires, du gothique au pop, *Christine, La Dispute*, France Culture, 25 Octobre 2019, 55 minutes.

REMERCIEMENTS

L'écriture d'un mémoire est un processus long et ardu, qui demande des efforts de la part de l'auteur, mais aussi de son entourage, qui, si tant est qu'il est bienveillant, met tout en œuvre pour apporter sa pierre à l'édifice. Merci tout d'abord à Léo, mon frère, et mon amie Anna, qui, non contents d'avoir relu certains passages, m'ont apporté un soutien sans faille. Un immense merci à ma mère pour sa relecture assidue et ses corrections. Merci à Joan Mallet pour son expertise qui m'a permis d'aborder serein l'écriture de l'essai. Merci à José Moure, pour avoir assuré, en des temps compliqués, une dynamique de partage avec les étudiants qui nous a tous permis d'avoir plus de latitude et moins d'anxiété.

Mais surtout, je souhaite remercier du plus profond de mon cœur John Carpenter, qui, non content d'avoir été l'objet de cette étude, m'a permis d'approfondir mon approche cinématographique à un niveau sans précédent.

Merci