

La nuit démasque

Saad CHAKALI et Alexia ROUX

John Carpenter a eu un jour pour son propre compte une formule qui raconte beaucoup, tant de son esprit que du statut particulier dont il a écopé: «*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*». Les dissymétries de la reconnaissance sont des effets de parallaxe qui disent la vérité d'un artiste inclassable, à l'écart, comme entre deux mondes.

Le réalisateur qui s'est imposé à la fin des années 70, après la fin du classicisme hollywoodien, est un auteur majeur qui a la pudeur de l'artisan en travaillant dans des genres longtemps déconsidérés, science-fiction, fantastique et horreur. Le classique l'est à contretemps, à contre-pied du Nouvel Hollywood, doublé d'un auteur majeur qui a maintenu le masque stratégique des genres mineurs. Car John Carpenter est, sans ostentation mais avec conviction, un visionnaire dont la métaphysique, aussi sincère qu'inquiète, révèle les fondations précaires de l'Homme, cette coquille de l'humanisme masquant un vide quand il n'est pas saturé de néant.

Le sommeil anthropologique et ses monstres

Le classique sur le plan de la mise en scène, alliance idéale de découpage langien et de frontalité hawktienne, affronte dans un vertige spéculaire rien moins que son contraire quand la tradition continuée de l'héroïsme affronte les périls nouveaux d'une désubstantialisation des identités, allant de l'altération des corps à l'abolition de la raison. Le classicisme, à contretemps comme à contre-pied, est une bombe à retardement: la fin de l'humanisme sonnerait le tocsin de la post-humanité.

Que l'Homme révèle un simulacre, ses mythes et ses masques¹, et c'est aux petits, parias et déclassés, hommes ordinaires ou loups solitaires, à qui revient la persévérance héroïque d'une humanité menacée dans ses fondements. John Carpenter est un cinéaste qui a tenu au classicisme coûte que coûte, malgré les développements d'une industrie toujours moins encline à lui en confier les moyens, quand bien même ses fictions abondent en formes témoignant, tantôt avec angoisse, tantôt avec terreur, pour l'hypothèse de la fin de la figure humaine. Le «sommeil anthropologique» (Michel Foucault) est ce que la nuit carpenterienne démasque, avec les monstres qu'elle engendre².

Du pareil au même qui est l'Autre

John Carpenter est d'abord un garçon des années 50. L'adolescent né en 1948 va tôt au cinéma, initié par sa mère. Il est un enfant amateur de science-fiction et ses films préférés sont *Le Météore de la nuit* (1953) de Jack Arnold d'après Ray Bradbury et *Planète interdite* (1956) de Fred McLeod Wilcox avec son fameux robot nommé Robby. Originaire de Carthage dans l'État de New York, il déménage en 1956 avec sa famille partie s'installer à Bowling Green dans le Kentucky. Le choc éprouvé devant une société conservatrice bénéficiant des jouissances obscènes de la ségrégation raciale répond aux fictions paranoïaques qui dominent alors ses genres et ses films de prédilection.

Pour le jeune Carpenter, l'Autre n'est ni le Noir ni le Rouge : c'est le Blanc, c'est le Même dont la transparence est un leurre. La proximité rassurante du semblable se décompose alors en facticité monstrueuse dont les semblants sont des pièges à regard. Cela il ne l'oubliera jamais.

Le cinéma devient plus indispensable encore afin de se soustraire à une atmosphère oppressante, jusqu'à la découverte de *Rio Bravo* (1959). Le film de Howard Hawks est un événement pour son spectateur qui pense pouvoir un jour devenir réalisateur (son père, un professeur de musique, lui avait déjà offert une petite caméra 8 mm. pour ses huit ans). Il y aura reconnu après coup un modèle conjuguant éthique des situations et morale de la mise en scène. Adolescent, John Carpenter écrit des poèmes, s'essaie à la bande dessinée, publie des fanzines. En 1964, il monte un groupe avec un copain d'école, Tommy Lee Wallace, complice des premiers longs (il monte *Halloween* et *Fog* en y jouant un fantôme). À vingt ans, il s'installe à Los Angeles et intègre l'Université de Californie du sud (USC), un autre moment décisif puisque l'étudiant y fait la connaissance de Nick Castle (l'interprète de Michael «The Shape» Myers dans *Halloween*) et Dan O'Bannon (le coréalisateur de *Dark Star*). Le trio forme le groupe de rock The Coupe De Villes qui sort un album en 1985. L'université lui donne aussi l'occasion de rencontrer ses maîtres – et le premier d'entre eux, Howard Hawks qui ne lui apprendra rien, sinon de ne pas céder sur son désir sans en trahir le secret.

En 1970, il participe au scénario et à la réalisation de *The Resurrection of Broncho Billy* qui remporte l'Oscar du meilleur court métrage en prises de vue réelles. Le western y est une rêverie qui ne reviendra visiter son cinéma que dans les actes éthiques qui tranchent avec l'ordre des situations et l'enchaînement mécanique de leurs actions. Quatre ans plus tard, il tourne *Dark Star* (1974) avec son ami Dan O'Bannon, un film de fin d'études.

Si l'esprit potache a pour joujoux un extra-terrestre, sorte de ballon de plage imitant une citrouille, et un ordinateur décalqué de celui de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, le film témoigne toutefois déjà d'une maîtrise de l'espace réglée (et dérégulée) dans ses rapports entre intérieur et extérieur. Dan O'Bannon part de son côté exploiter les éléments (lovecraftiens) qui serviront pour *Alien* (1979) de Ridley Scott. John Carpenter, lui, s'entête. En 1976, il met sur pied son second premier long métrage, *Assaut*. Le film est un chef-d'œuvre absolu qui assume fièrement son inspiration hawksienne (son scénario a pour modèle *Rio Bravo*, parfois au geste près, et le réalisateur signe le montage du nom du héros du film de Hawks interprété par John Wayne, à savoir John T. Chance).

Les ambiguïtés idéologiques d'une fiction renvoyant dos à dos militants révolutionnaires et gangs ethniques se voient rédimées avec une désarmante simplicité. L'hyperviolence subjective est le reflet réversible de la répression policière. L'attaque du commissariat est, quant à elle, une séquence d'anthologie, avec son décor qui tombe en morceaux sous les impacts d'une force impersonnelle et infra-visible. L'alliance occasionnelle d'un policier, d'un condamné à mort et d'une secrétaire, atteint à un lyrisme sec et quasi chevaleresque, rarissime dans le cinéma hollywoodien d'alors, de ce que peut encore l'humanité face à l'insensé qui a la force de l'implacable. Le dernier plan d'*Assaut* est sublime, dédié à l'honneur des amis dont la situation, seule, aura exigé la révélation.

Les nouveaux visages de l'horreur

Vingt jours de tournage et un budget de 100.000 dollars : peu coûteux et d'une efficacité redoutable, *Assaut* impose son auteur qui s'impose également en génial compositeur, avec une création originale, répétitive et froide, minimaliste et inflexible. Avant et après, John Carpenter signe deux commandes, le scénario des *Yeux de Laura Mars* (tourné en 1976, le film sort en 1978) et *Meurtre au 43^{ème} étage* (1978), un téléfilm sous influence hitchcockienne, assez proche de Brian De Palma. En 1978, sur la suggestion du producteur Moustapha Akkad et avec l'aide de sa compagne Debrah Hill, il réalise *Halloween*. Le film est un carton, son film indépendant le plus rentable. S'il n'est pas le premier *slasher* du genre, *Halloween* en est l'un des chefs-d'œuvre, aussi effilé et blanc que le couteau de Michael Myers. L'avatar moderne du croquemitaine rappelle à une vieille fête d'origine païenne des hantises que ses enfantillages sucrés voudraient bien conjurer. Michael Myers fait date en incarnation d'un mal plus

absolu que radical. L'homme qui a perdu son enfance et son visage depuis qu'il a tué sa sœur est la « silhouette » (*The Shape* et son masque moulé sur le visage de William Shatner !), sans autre contenu que l'inversion panique des masques pâles du puritanisme.

Carpenter fixe alors les règles de son style : format « Scope » et huis-clos, cadrages symétriques et surgissements stridents, Howard Hawks et Fritz Lang. Son cinéma tient alors d'une forme de spectrographie de la mentalité obsidionale américaine, qui aurait pour antécédent proche *La Nuit des morts-vivants* (1968) de George A. Romero et pour foyer mythologique l'histoire du fort Alamo.

Après *Le Roman d'Elvis* (1979) diffusé sur ABC (le film connaît une sortie en salles en permettant à son auteur de travailler pour la première fois avec Kurt Russell), John Carpenter signe dans la foulée un autre classique du cinéma d'épouvante, *Fog* (1980). Le tournage à Bodega Bay assume l'hommage aux *Oiseaux* (1963) d'Alfred Hitchcock et la présence de Janet Leigh, celle de *Psychose* (1960), valable toutefois davantage pour *Halloween*. Sa fille, Jamie Lee Curtis, revient, elle, de ce dernier film à l'occasion d'un autre conte horrifique tourné aussi pour Adrienne Barbeau, nouvelle compagne du cinéaste. C'est une histoire de marins fantômes et vengeurs contée par un vieux loup de mer joué par John Houseman, avec sa ritournelle électronique entêtante, ses clins d'œil cryptés (un personnage se nomme Dan O'Bannon, on cite un groupe nommé The Coupes De Villes, un fantôme est joué par Rob Bottin, le concepteur des effets spéciaux) et ses références littéraires à Edgar Allan Poe et, déjà, Howard Phillips Lovecraft. *Fog* est un film mineur mais cohérent, offert au studio indépendant Embassy Pictures auquel John Carpenter doit un autre film. *New York 1997* (1981) est un autre hit. Pourtant, le sujet avait inquiété, avec son île de Manhattan devenue une prison à ciel ouvert où un chef de bandes, le Duc incarné par Isaac Hayes, séquestre le président des États-Unis interprété par Donald Pleasance. Le film d'anticipation se veut un western urbain, à l'époque le plus explicitement politique de son auteur, qui préfère, entre la corruption d'État et un gauchisme d'opérette, suivre son anti-héros, Snake Plissken. L'individualiste borgne sait en effet tirer son épingle d'un jeu en forme de commande truquée, celui d'un néolibéralisme autoritaire.

Snake Plissken est un nouveau personnage-culte du cinéma de Carpenter, l'équivalent de Harry Callahan pour Clint Eastwood, mais raccord avec la culture punk et interprété avec tout ce qu'il faut de fétichisme homoérotique par Kurt Russell qui y trouve le rôle de sa carrière. Le nihiliste cyclopéen et gainé