

ENTRE L'ESPRIT DU MAL ET LE CORPS MALÉFIQUE, l'homme « déshumanisé »

Le méchant chez John Carpenter

John Carpenter est une figure importante du cinéma fantastique américain des années 80 et 90. Il a marqué toute une génération de cinéphiles par des chefs-d'œuvre tels que *Halloween*, qui donnera naissance à toute une série de suites ou d'imitations, et *The Thing*, remake d'un film du même nom réalisé par Howard Hawks. Mais il a été oublié en grande partie par la critique, malgré les qualités indéniables de ses réalisations, le fantastique étant considéré comme un genre mineur. La recherche d'effets visuels, consacrée à la mise en scène de la peur et de l'horreur, nous conduit à le considérer comme un auteur de formes cinématographiques nouvelles. Ainsi, *Halloween* reste la référence du film de *serial killer*.

Son cinéma se démarque de celui de ses contemporains : Brian De Palma, Wes Craven, Sam Raimi, David Cronenberg, cinéastes davantage portés à la surenchère des effets. Il se trouve partagé entre la retenue, propre au classicisme (Hawks, Hitchcock), et la tendance actuelle, qui s'oriente vers



Halloween

l'excès dans la représentation. Néanmoins, alors qu'au début de sa carrière, Carpenter évitait de trop montrer l'horreur, il en vient à la « monstration ». Toute son œuvre est ainsi traversée par une double tendance qui dynamise son cinéma autant sur le fond que sur la forme, un mouvement de va-et-vient entre deux pôles contradictoires constitués par deux films : *Halloween* (1978) et *The Thing* (1982), une alternative entre la dissimulation du corps maléfique et son débordement jusqu'à l'éclatement. Séries d'oppositions binaires dont l'archétype est la lutte entre deux forces opposées, entre le bien et le

mal, entre les bons et les méchants. Ce dualisme se fonde dans une dialectique formelle qui dépasse l'opposition fondamentale et essentielle, une structure qui se révèle déjà dans *Halloween* et qui se poursuit dans *The Thing*. Cette structure est celle du fétichisme et constitue la psychologie commune des méchants « carpentériens », malgré leur apparente disparité. Ainsi, l'image fantasmagorique et le récit imaginaire se doublent du vraisemblable scénario psychanalytique dans ces deux réalisations importantes et symptomatiques de l'évolution d'un cinéaste, entre horreur suggérée et horreur montrée, entre fantastique et *gore*¹.

Une « forme-fétiche » : Michael Myers dans Halloween

Halloween débute ainsi : il fait nuit, nous sommes en 1963, à la veille de la Toussaint (31 octobre). La caméra s'avance avec un léger tremblement, suggérant le point de vue d'un personnage en train de marcher. Malgré l'obscurité, la grande profondeur de champ nous laisse deviner, à l'intérieur de la maison et à travers la transparence d'une porte vitrée, l'étreinte de deux jeunes amoureux. Le personnage à la place de la caméra ne pénètre pas à l'intérieur. Il observe à travers la fenêtre les deux jeunes qui, après quelques préliminaires, montent l'escalier qui mène à la chambre. Ensuite, il fait le tour de la maison et pénètre dans la cuisine pour s'armer d'un couteau. Il va jusqu'à l'escalier et se dissimule à la vue du jeune homme qui en descend,

la jeune fille restant seule dans sa chambre. Il escalade les marches et, arrivé en haut, prend un masque sur le sol qu'il met sur son visage. Malgré son camouflage, l'adolescente reconnaît son jeune frère Michael qui la frappe avec le couteau. Le crime accompli, le meurtrier reprend le chemin inverse et descend l'escalier à toute vitesse. Il s'échappe par la porte d'entrée de la maison, au moment même où une voiture s'arrête. Ses parents en sortent et découvrent leur fils de sept ans, l'arme ensanglantée à la main. Un raccord à 180° actualise le « regard de la caméra » sur le jeune criminel. Le plan, précédemment subjectif, devient objectif, et un travelling arrière laisse un tableau sinistre.

Cette scène inaugurale, avec une connotation sexuelle évidente, peut se lire au second degré. Elle constitue une variation du complexe de castration, constitutif du fétichisme². Michael a

probablement ressenti, à la vue des organes génitaux de sa sœur, la frayeur originaire que tout jeune garçon éprouve face aux organes génitaux du sexe opposé³. Lorsqu'il s'aperçoit de l'absence de pénis de sa sœur, une « transaction fétichique » s'opère sur ce qui deviendra ensuite le fétiche. C'est pourquoi lorsque le tueur s'échappe de l'hôpital psychiatrique, quinze ans plus tard, et revient dans sa ville natale, Haddonfield, il s'attaque muni d'un masque et d'un couteau (accessoires fétiches), et de manière systématique, aux jeunes filles qui gardent des enfants (lieu, situation et personnes fétiches). Le pervers n'accède à la jouissance que par l'intermédiaire de l'objet fétiche.

Mais à la différence d'un fétichiste qui désavoue la castration par une transaction fétichique symbolique, le *serial killer* est incapable de différencier la réalité de son fantasme : il nie le traumatisme de

The Thing





Halloween

la scène primitive en tuant réellement les jeunes filles et tire sa jouissance de la pénétration réelle de cet objet fétiche qu'est le couteau. Ainsi, la scène inaugurale d'*Halloween* peut s'expliquer par le déni de castration. Michael Myers est lui-même une « forme fétiche », c'est-à-dire un substitut du pénis maternel d'une mère précœdipienne, phallique et castratrice. Celle-ci constitue une sorte d'utérus primitif, une enveloppe autour de ses victimes qu'elle tue pour protéger son phallus absent, Michael Myers. La structure narrative d'*Halloween* illustre cet enfermement progressif des jeunes filles par le *serial killer*, qu'il exécute toujours à l'intérieur d'un pavillon, figurant un espace labyrinthique et clôturant.

Le travelling avant subjectif de cette séquence d'ouverture focalise le

serial killer dans le hors-champ de la caméra, en deçà de l'écran du film⁴, et représente une sorte de pénétration dans un utérus profond vers un passé foetal, figure régressive d'un retour à l'origine. Il trace dans l'espace à trois dimensions une sorte de tunnel imaginaire qui s'enfonce dans une matrice, celle de cette mère phallique et castratrice. L'absence du méchant, éjecté à la périphérie du champ, dévoile cet aspect de l'espace cinématographique qu'est le hors-champ. Cependant, ce n'est pas un espace ouvert, c'est une sorte de cavité archaïque et monstrueuse, un utérus précœdipien qui envahit notre espace mental.

Une mère phallique et castratrice : la Chose dans *The Thing*

Invisible dans *Halloween* et néanmoins omniprésente, la mère phallique et castratrice se dévoile dans *The Thing*. Ce fantôme maternel relie les deux films constituant les deux pôles essentiels de l'œuvre de Carpenter. Au *serial killer* masculin d'*Halloween*, qui s'attaque systématiquement aux jeunes filles libérées sexuellement, fait écho la Chose de *The Thing*, qui se manifeste dans l'univers exclusivement masculin d'une station polaire. Un groupe d'une dizaine d'hommes est confronté à un extraterrestre polymorphe, tombé du ciel à bord d'une soucoupe volante. Celui-ci a le pouvoir de s'infiltrer dans n'importe quelle forme vivante, et d'en prendre l'exacte apparence. Un climat de suspicion s'installe entre les protagonistes, suscitant une véritable paranoïa. A la suite d'une altercation entre eux, un homme perd connaissance. Le médecin du groupe essaie de le ranimer par un massage cardiaque. Or la Chose se dissimule dans cet organisme. Elle se sent agressée et se manifeste violemment. La cage thoracique de l'homme s'ouvre et laisse apparaître une énorme mâchoire qui se referme sur les bras du médecin pénétrant à l'intérieur. Un flot d'hémoglobine coule des bras sectionnés de l'homme hurlant de douleur. Un monstre tentaculaire sort du thorax

ouvert et projette un liquide visqueux sur les protagonistes qui brûlent l'horrible bête à l'aide d'un lance-flammes. Cette « transformation à vue », véritable scène d'anthologie du cinéma *gore*, révèle la cachette de l'extraterrestre polymorphe. Dans cette séquence, le monstrueux n'est plus le monstre en lui-même, mais la découverte et la prise de conscience de ce que l'homme a littéralement dans le ventre. Véritable perte d'identité et crise de la subjectivité : l'individu parasité se rend compte qu'il n'est plus seul aux commandes de son organisme et qu'il est un malade potentiel.

Hormis cette interprétation littérale, l'allégorie fétichiste d'*Halloween* se poursuit dans *The Thing*. Ainsi, la Chose se révèle lorsqu'elle est menacée par une forme d'agression phallique, que constituent les deux bras du médecin s'enfonçant dans le thorax pour réanimer l'homme dont elle a pris possession. Figure absolue du manque, elle ne connaît que la reproduction asexuée. Mère génitrice, elle se reproduit comme un hermaphrodite, signe d'un organisme primitif. La pénétration sexuelle, inutile pour assurer la pérennité de son espèce, est perçue comme dangereuse pour sa survie. Cette femme archaïque réagit donc avec son énorme mâchoire qui se rabat sur les bras du médecin, figure de la castration et reconstitution symbolique de la découverte de l'appareil génital féminin : la plaie abdominale du monstre réactiverait le traumatisme originel de la castration chez les protagonistes subissant l'horrible spectacle. Dans une tentative de négation de son absence de pénis, la Chose exhibe un phallus fantasmatique : par cette ouverture, cette béance thoracique, sort un monstre à forme phallique.

Cet organisme primitif appelle à la fusion, mais il doit nécessairement s'incorporer dans de l'organique. Il est incapable de discerner le soi du non-soi. Il est unique et indifférencié, il ne connaît pas l'individualité. La scène de la prise de sang pour déterminer dans quel individu la Chose se situe, se fonde sur cette caractéristique essentielle d'un

organisme non structuré autour d'une unité centrale. Cette particularité induit l'importance de chacune des parties du corps pour la vitalité de l'ensemble. Pour l'homme, le sang n'est qu'un tissu. Pour la Chose, chaque cellule est un individu indépendant et programmé pour protéger sa propre vie, chaque parcelle forme un tout. La prise de sang révèle sa présence dans le corps d'un des protagonistes : elle ne peut pas ne pas se manifester, parce qu'agresser un de ses tissus revient à l'agresser elle-même. C'est l'immanence absolue : les cellules de la Chose sont des individus à part entière, mais qui n'en sont pas moins les constituants d'une entité unique.

Ainsi avec *The Thing*, une nouvelle forme de vie apparaît, ni hautement spirituelle, ni totalement amorphe, à la fois plus élaborée et plus primitive, assez proche de l'être humain d'un point de vue biologique. Une forme de parenté génétique, propice à l'hybridation. La proximité des substances favorise l'homogénéisation et l'incorporation, suscitant l'angoisse de la fusion, dont la toile de fond est le complexe de castration.

Comme dans *Halloween*, la mère phallique de *The Thing* est vampirique, elle enceint ses victimes dans son utérus pour les digérer. Elle enveloppe insidieusement les personnages et se manifeste par les sécrétions vaginales projetées au cours de ses explosions successives. Recluses peu à peu dans des espaces de plus en plus réduits, les victimes sont obligées de se renfermer à l'intérieur de la station polaire. Elles se retrouvent enfin au sous-sol, sorte d'enceinte close, labyrinthe utérin.

La Chose est une mère castratrice, mais elle subit elle-même ce morcellement du corps. Ses organes anarchiques se désolidarisent, cassent en morceaux son « image au miroir » et empêchent ainsi son unité corporelle. Ce monstre polymorphe réalise imparfaitement son identité par l'intermédiaire d'autrui, en imitant ses victimes. Identification non plus symbolique mais littérale. Le mimétisme est une défaite du processus d'identification spéculaire, et la Chose

le réitère sans cesse. Elle est condamnée à exploser parce qu'elle prend nécessairement une forme contraignante pour sa morphologie, blessure narcissique perpétuelle. Corps morcelé par excellence, son camouflage procède de l'instinct de conservation. Sa survie passe par la destruction de l'homme, et pour le détruire il faut commencer par lui ressembler. La faculté de mimétisme de la Chose lui permet de se soustraire au regard des humains qui l'entourent. On ne sait pas dans quel organisme elle se situe, sa force est dans la dissimulation, permettant l'effet de surprise. Tout le scénario de *The Thing* consiste à faire sortir le monstre de sa cachette, parce que le voir c'est le tuer. Le test sanguin pour déceler la présence du parasite dans le corps d'un homme en est un exemple.



The Thing

Du voyeurisme à l'exhibitionnisme : de l'œil au corps

Dans la première partie d'*Halloween*, avant la tombée de la nuit, le *serial killer* est totalement occulté. Cependant, il est d'autant plus présent que tous les plans portent l'empreinte de son regard. La mise en scène de Carpenter représente le point de vue de quelqu'un qui se maintient à distance. Séparation fondamentale entre l'objet de la pulsion scopique et la source pulsionnelle (l'œil). Cette distance est nécessaire au pervers afin d'éviter d'être identifié par l'objet de ses désirs, ce qui mettrait fin à toutes ses activités. Mais elle est aussi caractéristique du voyeurisme, en tant que pulsion qui se fonde sur la rétention. Ainsi, le désir de Michael Myers se situe dans cette

distance spatiale, qu'exprime le point de vue éloigné vis-à-vis de ses futures victimes. Une béance comparable à celle qui existe dans la diégèse entre Laurie, l'héroïne, et le tueur. Cet écart est le signe de la frigidité de l'héroïne⁵ (et probablement de son ambiguïté sexuelle), l'envers de l'impuissance sexuelle masculine du *serial killer*. Michael Myers adapte son comportement en fonction de son incapacité à s'approcher de ses victimes, malgré leur attrait sexuel. Son extrême faiblesse le condamne à l'observation. C'est l'impuissance du regard, la faiblesse du voyeur. D'où la nécessité de se cacher pour mieux voir, ou de tuer pour voir ce qu'il y a au-delà des apparences.

La faculté de voir sans être vu confère un avantage par rapport à celui qui est observé. Ainsi Laurie est la seule qui, parfois, entrevoit le tueur. Elle reste donc sur ses gardes, maintient la menace à distance, et par là même, conserve l'écart nécessaire entre l'objet regardé et l'œil, condition du désir voyeuriste. Inversement, les filles qui meurent assassinées ont déjà consommé l'acte sexuel. Elles ont épuisé tout leur potentiel rétentionnel, et ne peuvent se rendre compte de la présence du *serial killer*. L'annulation de la distance, instaurée par le désir de voir, soumet le fautif à punition. Les futures victimes s'exhibent sans pudeur, aux yeux d'autrui, comme s'il n'existait personne. Elles ne peuvent prendre conscience d'une quelconque possibilité d'un regard étranger à leur petite communauté autarcique. Elles se condamnent elles-mêmes à mourir, par manque d'attention à leur entourage et par leur exhibitionnisme. Michael Myers intervient ainsi comme instance supérieure de surveillance, un Dieu qui voit tout. Il se transforme en bourreau punisseur des jeunes filles qui manquent à leur devoir de garder les jeunes enfants qu'on leur confie et, surtout, qui réalisent leur désir sexuel. Le voyeur tire sa jouissance de ce qu'il voit, mais porte aussi un jugement négatif dessus. Condamner la perversion de l'Autre en le traitant d'exhibitionniste, c'est nier la sienne et se dégager de sa

propre culpabilité. Ainsi, le *serial killer* se pose en puritain qui voit son désir interdit se réaliser sous ses yeux.

Celui qui voit est encore vivant. Encore faut-il la condition nécessaire de ce regard : l'œil. Son absence est signe de mort : dans *The Fog* (1980), autre film de Carpenter intermédiaire entre *Halloween* et *The Thing*, les victimes ont les yeux crevés, et les morts-vivants en sont privés. La Chose dans *The Thing* n'a pas de regard : pas de présence de plans subjectifs pouvant laisser penser à son point de vue. L'autopsie de son corps inerte ne fait apparaître aucun organe visuel. Seuls les systèmes circulatoire et digestif sont présents, signes d'un organisme primitif : l'œil est



Halloween

apparu plus tardivement au cours de l'évolution des espèces. Même dans *Halloween*, malgré le voyeurisme de Michael Myers, Carpenter évite le « regard à la caméra » du personnage, et la présence constante du masque sur son visage nous cache ses yeux. L'absence d'organe de la vision est une caractéristique commune aux monstres « carpentériens ». Leur don d'ubiquité les en dispense : ils sont partout, donc rien ne les menace. Ils n'ont pas besoin de « pré-voir » une agression éventuelle d'un quelconque prédateur. Ils possèdent tous cette particularité de s'approcher au maximum de leurs victimes à leur insu, pour surgir inopinément et les surprendre. Ils déjouent toute défiance et se camoufflent sous le masque de la familiarité : dans *Halloween*, le tueur est le jeune

frère de la première victime et l'action se situe le soir d'une fête populaire aux U.S.A. ; dans *The Fog*, les morts-vivants ne se manifestent qu'en présence du brouillard, manifestation ordinairement naturelle ; dans *The Thing*, la Chose apparaît tout d'abord sous les traits d'un chien, animal familier.

Si l'œil est le générateur du désir voyeuriste et favorise l'accumulation d'une charge rétentionnelle, l'organe du cinéma *gore*, parce qu'il explose et donne à voir cette explosion, est au contraire un organe du plaisir. Le voyeur suppose l'Autre exhibitionniste. Inversement, le trop-plein de l'image pour en « mettre plein la vue au spectateur » est bien de l'exhibitionnisme qui suppose le regard du voyeur. Mais il entraîne une déflagration, une baisse libidinale du désir voyeuriste. Le *gore* épuise le regard, la puissance rétentionnelle, en faisant voir le plus directement possible. L'excès de la représentation est symptomatique de la peur du vide, angoisse du cinéaste par peur du manque de spectateurs à la vision de son film. Le « spectateur-voyeur » du film d'horreur crée l'événement. Il impose indirectement au réalisateur une pression économique et le contraint à cette mise en scène de la surenchère des effets.

L'œil est visible macroscopiquement, directement accessible sans qu'il soit nécessaire de réaliser une autopsie. Il est déjà hors du corps, prêt à éclater. Il contient un liquide limpide, alors que les organes internes contiennent du sang et/ou du liquide visqueux et gluant. Si l'introjection caractérise la relation de l'œil, qui l'unit à l'oralité et à la voracité, inversement, la projection pourrait désigner le rapport qui relie l'organe interne à « l'analité » et à l'excrétion. L'antagonisme introjection / projection s'effectue dans un double mouvement entre l'interne et l'externe, un échange entre l'œil cannibale et l'organe de l'intérieur du corps expulsant tout ce qu'il a ingurgité. En s'extériorisant, ce dernier éclate comme s'il était frustré de ne pas avoir pu être dehors. Si *Halloween* est un film sur le regard et sur la rétention,

The Thing est un film sur l'éviscération. Le *gore* est un genre que l'on peut qualifier de médical ou de clinique, par la froideur, le réalisme et l'exactitude de l'observation. Il s'enfonce dans le corps, va sous la peau, pour en faire resurgir un vérisme exacerbé, une réalité crue des viscères et du sang.

L'analyse psychologique des personnages, qui se fonde sur une approche psychanalytique, donne à ces monstres un semblant d'humanité. En fait, ces créatures sont des figures du Mal à l'état pur, qui n'a pas, pour Carpenter, ce caractère démoniaque que lui attribuent les religions judéo-chrétiennes. Le cinéaste, dans ses entretiens⁵, se refuse à toute explication surnaturelle ou théologique et en constate seulement l'existence. La Chose dans *The Thing*, ou Michael Myers dans *Halloween* ne demandent qu'à vivre. Les meurtres du *serial killer* n'ont pas vraiment de mobiles et apparaissent totalement gratuits, tellement ils semblent être réalisés par une machine, dépersonnalisée et innocente. C'est la perte du sens du Mal caractérisant nos sociétés, la déconstruction de l'humanisme, l'effondrement de tout principe anthropique dont la finalité est l'homme, et qui fait place à un immense projet cybernétique où l'automate, aux côtés de l'organisme le plus archaïque possible, dominerait la planète entière. Monde de science-fiction, sans émotions et sentiments, qui exclut nécessairement l'être humain. Mais alors que le Mal provient de l'extérieur dans *Halloween*, dans *The Thing*, il provient

de l'intérieur de l'homme. Son origine se cacherait dans les profondeurs des entrailles humaines, et il n'y aurait aucune explication cosmologique ou psychologique.

L'interprétation psychanalytique dans *Halloween* et *The Thing* conforte l'hypothèse des féministes américains, pour lesquels ce genre de film donnerait une vision négative des femmes et serait symptomatique d'un regard masculin dominant par rapport à une position féminine comme objet. Selon Laura Mulvey⁷, le plaisir du regard s'est inscrit dans le cinéma de telle manière qu'il reflète les structures inconscientes d'un ordre patriarcal. L'image des femmes a été codée comme l'objet d'une fascination visuelle pour les spectateurs et les personnages. Mais ce plaisir est menacé par la possibilité d'une insatisfaction. Le corps féminin connote l'absence de pénis et produit une anxiété par la menace de la castration qu'il implique. L'angoisse peut être levée soit en transformant l'image de la femme en fétiche (la star hollywoodienne), soit, au contraire, en réitérant le traumatisme originel de la vue des organes génitaux féminins. Conformément à l'esthétique de l'horreur, Carpenter développe le deuxième aspect tout en éclipsant le premier dans *Halloween*, film sans stars. Dans *The Thing*, la figure féminine est totalement occultée, puisque aucune femme n'est présente. Cependant, représentée symboliquement par une figure maternelle, elle en devient totalisante et océanique.

Eric COSTEIX

-
1. Cf. Rouyer, Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Le Cerf, 1997. Le cinéma *gore* est un sous-genre du cinéma d'horreur. Il met en scène des corps meurtris et déchiquetés, des éclaboussures de sang et de viscères, des chairs sanguinolentes en décomposition et grouillant de vers, des membres arrachés, des artères tranchées et laissant s'échapper un flot continu d'hémoglobine.
 2. Cf. Dadoun, Roger, « Le fétichisme dans le film d'horreur », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 2, « Objets du fétichisme », Gallimard, automne 1970.
 3. Freud a démontré que l'enfant, s'apercevant de l'absence de pénis de la mère, suppose que celle-ci a été castrée. La « cicatrice abdominale » lui génère crainte et révolusion, ainsi que compulsion à regarder les organes génitaux de la femme, expliquant ainsi le voyeurisme du fétichiste. Le désaveu constitue le meilleur moyen de le soustraire à l'angoisse : nier la castration féminine, c'est préserver son propre pénis. L'anxiété est ainsi modérée par la croyance au phallicisme féminin que le fétichiste transfère sur un objet fétiche, substitut du phallus de la femme.
 4. Cf. Vernet, Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, Collection « Essais », 1988. Ainsi que Lagier, Luc, Thoret, Jean-Baptiste, *Mythes et Masques : Les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, 1998.
 5. Cf. Dika, Vera, « The Stalker Film, 1978-81 », *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, sous la direction de Gregory A. Waller, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1987.
 6. Cf. Krohn, Bill, « Entretien avec John Carpenter », traduit par Serge Grümberg, *Les Cahiers du cinéma*, n° 488, février 1995. Ainsi que Henry, Michaël, « Entretien avec John Carpenter : « Nous sommes tous des démons » », *Positif*, n° 409, mars 1995.
 7. Cf. Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975.