



HAL
open science

“ John Carpenter et l’apocalypse narrative : quand l’écran projette l’angoisse eschatologique ”

Marie Kergoat

► To cite this version:

Marie Kergoat. “ John Carpenter et l’apocalypse narrative : quand l’écran projette l’angoisse eschatologique ”. La Revue du Laboratoire des Imaginaires, inPress, 1. hal-04688265

HAL Id: hal-04688265

<https://hal.science/hal-04688265v1>

Submitted on 4 Sep 2024

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.

« John Carpenter et l'apocalypse narrative : quand l'écran projette l'angoisse eschatologique »

Marie KERGOAT

Université d'Artois – Laboratoire Textes et Cultures (UR 4028) – Laboratoire CELLAM (EA3206)

kergoatmarie@yahoo.fr

Résumé :

L'œuvre de John Carpenter apparaît comme un pilier de la culture du cinéma d'horreur, tant et si bien que sa Trilogie de l'Apocalypse relève désormais du champ du culte. Si ces trois films sont indépendants les uns des autres, rompant ainsi avec toute envie de les considérer comme un cycle ou une série, *The Thing* (1982), *Prince of Darkness* (1987), et *In The Mouth of Madness* (1995) restent intimement liés entre eux par l'esthétique de la peur qu'ils mettent en oeuvre. Plus que d'une peur, il faudrait cependant parler d'une véritable poétique de l'angoisse, qui se noue autour du thème qui sous-tend chacun de ses films, à savoir l'Apocalypse. Cet article se propose ainsi d'étudier la mise en scène de cette angoisse eschatologique, en cherchant à dénouer les liens qu'elle tisse entre chaque film et en interprétant la transmission de cette émotion à travers l'écran.

Mots-clés : John Carpenter – Cinéma d'horreur – Lovecraft - Apocalypse

« [...] [U]n jour viendra où la synthèse de ces connaissances dissociées nous ouvrira des perspectives terrifiantes sur la réalité et la place effroyable que nous y occupons : alors cette révélation nous rendra fous [...] »¹

À l'image d'autres genres cinématographiques, le cinéma d'horreur paraît s'attacher à faire naître une émotion précise chez son spectateur : ici, la peur. Aussi, la crainte, la frayeur, la terreur, etc., sont autant de variations nuancées d'une même pulsion née de l'image projetée sur l'écran. Cette focalisation portée sur l'expérience vécue par le spectateur prend une place si cruciale lors du visionnage qu'elle s'insinue au cœur même de certains titres. On pensera ainsi, entre autres, à *Paura nella città dei morti viventi*² de Lucio Fulci, ou à Wes Craven avec *A Nightmare on Elm Street*³ et *Scream*⁴. Dans ces cas précis, l'effet produit sur le spectateur est explicitement mis en avant, et constitue un point de convergence entre ces fictions empruntant divers chemins horribles. Car plus généralement dans le cinéma d'horreur, l'objet de cette peur, sa cause, est tout à fait protéiforme et peut chercher à éveiller en nous des phobies latentes⁵, la crainte d'un voyeurisme mortifère⁶, appeler d'anciennes peurs folkloriques⁷ ou encore toucher de profondes angoisses universelles voire existentielles.

Celui qu'on appelle « Le Maître de l'horreur⁸ », John Carpenter, s'est distingué en sollicitant chacune des forces horribles susmentionnées, dans une poétique qui n'est pas sans

¹ LOVECRAFT Howard Phillips, *Le Mythe de Cthulhu*, traduit de l'anglais états-unien par PAPY Jacques, LAMBLIN Simone et RIVIERE Yves, Paris, J'ai lu, 2019.

² FULCI Lucio, *Paura nella città dei morti viventi*, Italie, Dania films, 1980, 93'. Diffusé en France sous le titre *Frayeurs*.

³ CRAVEN Wes, *A Nightmare on Elm Street*, États-Unis, New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, 1984, 91'. Diffusé en France sous le titre *Les Griffes de la nuit*.

⁴ CRAVEN Wes, *Scream*, États-Unis, Woods Entertainment, 1996, 111'.

⁵ Certaines œuvres chercheront à titiller les arachnophobes en nous, d'autres à soulever le cœur de ceux particulièrement sensibles aux blessures touchant les yeux (ARGENTO Dario, *Opera*, Italie, Cecchi-Gori Group Tiger, Cinematografica, Rai, ADC Films, 1987, 107').

⁶ Voyeurisme que l'on retrouve abondamment dans le sous-genre du *slasher*, qui met en scène des tueurs en séries semblant avoir un penchant particulier pour le meurtre d'adolescent·e·s. *Scream* met explicitement en scène ce code, avec le personnage de Randy qui énumère les règles à respecter afin de survivre dans un film d'horreur (CRAVEN Wes, *Scream*, *op. cit.*). Ce voyeurisme se double la plupart du temps de la « simple » scopophilie sexiste (voir MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, traduit de l'anglais britannique par LAHACHE Florent et MONTEIRO Marlène, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017).

⁷ On pense au *Blair Witch Project, found footage* – littéralement « images trouvées », sous-genre cinématographique qui présente l'objet filmique comme un agrégat de vidéos et films « authentiques », cette caractéristique permettant de jouer sur une autre forme de proximité et d'empathie avec l'image projetée (MYRICK Daniel, SANCHEZ Eduardo, *The Blair Witch Project*, États-Unis, Haxan Films, 1999, 81'. Diffusé en France sous le titre *Le Projet Blair Witch*).

⁸ C'est notamment le pseudo que le cinéaste s'est choisi sur le réseau social Twitter. Voir <https://twitter.com/thehorrmaster>.

rappeler un certain esprit lovecraftien⁹. De la xénophobie paranoïaque de *They Live*¹⁰ à *Halloween* et sa scène d'introduction scopophile¹¹, de la légende des marins fantômes de *The Fog*¹² aux tourments et illusions de l'esprit de *In the Mouth of Madness*¹³, John Carpenter joue avec un large éventail des formes d'épouvante, et explore ainsi de nombreuses facettes de la peur que l'on mentionnait plus haut. Un agglomérat paraît toutefois émerger au sein de la masse horrifique carpen-terienne. Si Carpenter n'a pas construit sa filmographie autour de préquelles et séquelles dont certains pontes du genre sont friands¹⁴, il existe cela dit une œuvre « à suite » au sein de sa filmographie. Jamais officiellement nommé sur aucune affiche ou jaquette, ce format sériel et la disposition chronologique qu'il suggère¹⁵ ont cependant été revendiqués par le cinéaste, mais restent principalement connus des amateur·ice·s de Carpenter. La « Trilogie de l'Apocalypse » apparaît comme un ensemble majeur de son œuvre, et est au cœur de la mythologie de l'angoisse carpen-terienne. Ses trois films doivent par ailleurs être considérés dans une logique de trinité : compte tenu de l'origine chrétienne du terme « Apocalypse », il apparaît en effet intéressant que Carpenter ait choisi d'œuvrer au sein d'une logique ternaire, autre faisceau de lecture primordial de la culture chrétienne. Composée de *The Thing*¹⁶, *Prince of Darkness*¹⁷ et *In the Mouth of Madness*, la trilogie ne reçoit à la sortie de ses épisodes qu'un faible voire médiocre accueil critique et public¹⁸. Celui qui s'est fait connaître avec succès

⁹ Ce n'est ainsi pas un hasard si des auteurs tels que Christophe Thill se penchent sur le parallèle entre John Carpenter et H. P. Lovecraft. THILL Christophe, *Le Guide Lovecraft*, Chambéry, Éditions ActusSF, coll. « Hélios », 2020.

¹⁰ CARPENTER John, *They Live*, États-Unis, Alive Films, Larry Franco Productions, 1988, 90'. Diffusé en France sous le titre *Invasion Los Angeles*.

¹¹ L'introduction du film nous fait ainsi voir le meurtre d'une jeune femme dénudée à travers les yeux de son tueur. CARPENTER John, *Halloween*, États-Unis, Compass International Pictures, Falcon International Productions, 1978, 91'. Diffusé en France sous le titre *Halloween. La Nuit des masques*.

¹² CARPENTER John, *The Fog*, États-Unis, Debra Hill Productions, 1980, 90'. Diffusé en France sous le titre *Fog*.

¹³ CARPENTER John, *In the Mouth of Madness*, États-Unis, Sandy King, 1995, 95'. Diffusé en France sous le titre *L'Antre de la folie*.

¹⁴ Contrairement à des cinéastes horrifiques tels que Sam Raimi ou Wes Craven. Si la série des *Halloween* existe, John Carpenter n'en a réalisé que le premier épisode, et scénarisé le second.

¹⁵ Les trois opus de la trilogie ne se font en effet pas chronologiquement suite, plusieurs films ayant été réalisés par Carpenter entre ces différents « épisodes ».

¹⁶ CARPENTER John, *The Thing*, États-Unis, The Turman-Foster Company, 1982, 109'.

¹⁷ CARPENTER John, *Prince of Darkness*, États-Unis, Alive Films, Larry Franco Productions, 1987, 101'. Diffusé en France sous le titre *Prince des Ténèbres*.

¹⁸ À propos de *The Thing* : « Carpenter est anéanti par cet échec commercial [(19 629 760 \$)], doublé d'une critique acerbe. Il ne se remettra jamais de ce camouflet, d'autant plus qu'il considère ce film, à l'époque et encore aujourd'hui, comme l'un de ses meilleurs », BENAÏM Stéphane, *Carpenter, un ange maudit à Hollywood*, La Madeleine, LettMotif, 2022, p. 98 ; de *Prince of Darkness* : « Lors de sa sortie, le film obtient un succès commercial mitigé au box-office américain et ne fait que 169 515 entrées en France. Il reçoit néanmoins en 1988 le prix de la Critique au Festival d'Avoriaz » *ibid.*, p. 104 ; de *In the Mouth of Madness* : « Doté d'un budget de huit millions de dollars, le film n'en rapportera que huit millions neuf cent quarante-six ! C'est donc un énième échec financier et critique pour Carpenter qui verra son film réhabilité plus de quinze ans après sa sortie », *ibid.*, p. 116.

indépendants fulgurants¹⁹ est peu à peu entré en conflit avec Hollywood et ses contraintes, et les échecs commerciaux de ses plus grands films de studio (dont *The Thing* mais aussi *Big Trouble in Little China*²⁰) confirment le chemin dévoyé que le réalisateur se choisit par la suite. Il favorise alors les productions à moindre budget mais à plus grande liberté créative, et se lance donc notamment dans un projet autour de la parabole biblique de l'Apocalypse, mise en scène à l'aune de la matière horrifique, faisant de « la fin du monde » l'objet de toutes les angoisses des personnages et des spectateur·rice·s. Connue grâce aux écrits de Saint-Jean²¹ comme cette fin des temps menée à grands renforts de cavaliers, Babylone et autres engeances, le second versant de ce chapitre-clé du Nouveau Testament est largement occulté par cette focalisation eschatologique contemporaine. Elle est en effet issue du grec « ἀποκάλυψις » (*apokálypsis*), qui fait de l'Apocalypse la Révélation, celle venue avec la victoire de Jésus-Christ sur le cataclysme et l'avènement de la Jérusalem céleste lui faisant suite. Pour autant, l'héritage des écrits de l'Apôtre Jean paraît avoir peu mis en lumière cette dimension heureuse, au profit d'un réinvestissement et d'une réinvention perpétuels de ses motifs destructeurs.

La dimension de Révélation semble ainsi absente du triptyque de Carpenter, qui met alors la parabole religieuse au service d'un nihilisme cinématographique et horrifique. Celui qui ne croit plus au monde du cinéma semble par extension ne plus croire au devenir de l'humain, qu'il s'attache à détruire dans chaque pan de cette œuvre. Stéphane Bouley note ainsi : « Cette trilogie est purement thématique – l'apocalypse – et elle est conçue comme un vrai triptyque au sein duquel chaque film aborde la notion de toutes choses avec un angle spécifique, mais complémentaire aux deux autres²² ». Aussi, si *The Thing* s'inscrit dans le domaine de la science-fiction²³ et s'attache à présenter les débuts d'une crise épidémique par inoculation extraterrestre, *Prince of Darkness* et *In the Mouth of Madness* plongent résolument dans le registre fantastique, avec respectivement un huis clos mettant en scène une tentative d'invocation de l'antéchrist, et une fresque états-unienne qui peint la rupture de la faille fictionnelle, en brouillant la frontière entre notre univers et celui de l'œuvre horrifique d'un

¹⁹ C'est *Halloween* (*op. cit.*), film indépendant, qui lui ouvre la voie des grands studios hollywoodiens, notamment Universal qui distribuera *The Thing* (*op. cit.*).

²⁰ CARPENTER John, *Big Trouble in Little China*, États-Unis, 20th Century Fox, 1986, 99'. Diffusé en France sous le titre *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin*.

²¹ Apôtre auquel on attribue la rédaction des trois épîtres et de *L'Apocalypse*, aussi appelée *Livre de Jean*, *Livre de la Révélation* ou *Révélation de Jésus-Christ*.

²² BOULEY Stéphane, *L'Œuvre de John Carpenter : les masques du maître de l'horreur*, Toulouse, Third Éditions, 2019, p. 198.

²³ Il est par ailleurs adapté du roman *Who goes there ?* de John W. Campbell, figure majeure de l'âge d'or de la science-fiction. CAMPBELL John Wood, *La Chose*, traduit de l'anglais britannique par DURASTANTI Pierre-Paul, Saint Mammès, Le Béalial', coll. « Une heure lumière », 2020.

auteur à succès. Ce sont donc trois visions de l'Apocalypse qui s'acharment de concert à plonger le spectateur dans les tourments de l'angoisse, angoisse qui continue de battre alors que défile devant nos yeux le générique de fin de ces œuvres. Rappelant l'œuvre lovecraftienne, qui semble imprégner l'œuvre de ses sombres méandres, la fin de ces films s'annonce comme un instant de peur qui s'étend et s'étire, alors que le doute quant à la nature de l'engeance persiste : l'Apocalypse représente, pour la peur, l'occasion de nous saisir²⁴.

On se demandera ainsi de quelle manière, en construisant une véritable mythologie²⁵ horrifique dans sa trilogie de l'Apocalypse, Carpenter fait naître l'angoisse devant des représentations de mécaniques eschatologiques. Autrement dit, comment les représentations eschatologiques de la trilogie de l'Apocalypse font naître l'angoisse du spectateur ? Afin de répondre à cette question, nous nous lancerons tout d'abord dans une étude détaillée de l'eschatologie des mondes carpenteriens et de la manière dont les volets de la trilogie mettent en scène différentes formes de destruction. Ensuite nous nous pencherons plus avant sur ce que l'on appellera la mécanique de la peur, autrement dit le fonctionnement et les manifestations de l'émotion horrifique dans ces contextes cataclysmiques. Enfin, nous observerons l'apocalypse narrative qui semble régir la construction diégétique de la trilogie.

1. Eschatologie des mondes carpenteriens

La trilogie de l'Apocalypse présente sous trois angles différents la mise en place de la destruction du monde tel que nous le connaissons, à travers la soudaine émergence d'un danger à même de réduire l'humanité à néant. Aussi, si ces dangers ont supposément la même conséquence, ils emploient chacun une figure différente qui détruira un des piliers de l'humanité. Stéphane Bouley parle ainsi d'une destruction en trois temps, chacun d'eux rythmant un des éléments du triptyque carpenterien : la destruction de l'individu, la destruction de Dieu et la destruction de la réalité²⁶. L'Apocalypse étant un événement menant à une destruction globale, et les films de Carpenter se focalisant sur la mise en scène d'un aspect bien

²⁴ « Dans son sens originel de révélation, l'apocalypse est un *kairos*, un instant décisif : suspendant le *chronos* (le temps linéaire, chronologique), il marque une opportunité, une occasion à saisir – avec prudence (*phronesis*), recommande Aristote dans *L'Éthique à Nicomaque* », HAISSAT Sébastien, HOUQUE Clémentine, TUAILLON-DEMESY Audrey, appel à communications pour le colloque « Imaginaires du temps post-apocalyptique et (ré)organisation des rapports sociaux », *Calenda*, 17 mai 2021. URL : <https://calenda.org/874860> [consulté le 28/07/21].

²⁵ Le terme de « mythologie » n'est ici pas anodin, et s'emploie à faire référence à la fois au « mythe » Lovecraftien développé à partir de celui de Cthulhu (le terme n'a cela dit pas été choisi par l'auteur mais par un ami de celui-ci, August Derleth) et au faisceau mythologique chrétien.

²⁶ BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter*, op. cit., p. 197-206.

précis, parcellaire, de notre réalité²⁷, nous préférons ainsi parler de la destruction de « mondes carpenteriens », une trinité de microcosmes. Considérés dans leur ensemble, ils mettraient en avant l’extinction pleine et entière de l’humanité.

1.1. Destruction du monde physique

Premier épisode de la trilogie, *The Thing* est apparu comme un échec critique et commercial à sa sortie. Souffrant de la comparaison avec l’utopie enfantine spielbergienne qu’est *E.T.*²⁸, « déconnecté de l’ère reaganienne²⁹ » assoiffée d’optimisme³⁰, le nihilisme de la Chose carpenterienne s’est démarqué comme une défaite cinématographique. Adapté de *The Thing from Another World* de Howard Hawks³¹ et surtout du roman qui inspire ce dernier, *Who Goes There ?* de Joseph Campbell, *The Thing* met en scène la découverte d’une créature extraterrestre par une équipe de scientifiques états-uniens. Elle semble avoir décimé le campement de chercheurs norvégiens dans laquelle ils l’ont trouvée – aux côtés de leurs cadavres – et elle fait désormais peser sur le groupe que l’on suit une similaire menace d’extinction. Cette fresque antarctique horrifique redonne à sa créature éponyme toute la force que Campbell lui avait conférée, en mettant en avant la menace physique qu’elle représente. Carpenter laisse ainsi de côté la créature végétale de Hawks pour revenir à la dimension parasitaire métamorphique de Campbell. Rob Bottin³² matérialise ceci avec un amalgame de chairs à vif, sans identité, sans limites, sans nom, si bien qu’il frôle l’indicible d’une manière tout à fait lovecraftienne : « Le monstre³³ était indescriptible – aucun langage ne saurait rendre

²⁷ Cette destruction totale n’est en effet suggérée que lors des temps conclusifs des films, et est amorcée par la destruction du lieu géographiquement restreint dans laquelle la figure apocalyptique apparaît : une station scientifique en antarctique, une petite ville états-uniennes du New Hampshire, une monastère de Los Angeles.

²⁸ SPIELBERG Steven, *E.T. the Extra-Terrestrial*, États-Unis, Universal Picture, Amblin Entertainment, 1982, 115’. Diffusé en France sous le titre *E.T., l’extra-terrestre*.

²⁹ Traduction personnelle de « *out of sync of Reagan era* ». ADDISON Heather, “Cinema’s Darkest Vision: Looking into the void in John Carpenter’s *The Thing* (1982)”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. 41 n° 3, juillet 2013, p. 156.

³⁰ « *As John Carpenter noted, Steven Spielberg felt that Americans were hungry for an “uplifting cry”* », *Ibid.* Traduction personnelle : « Comme l’a fait remarquer John Carpenter, Steven Spielberg avait senti que les États-uniens voulaient des larmes exaltantes ».

³¹ NYBY Christian, *The Thing from Another World*, États-Unis, Winchester Pictures Corporations, 1951, 87’. Diffusé en France sous le titre *La Chose d’un autre monde*. Si Hawks est crédité en tant que producteur et non pas réalisateur, c’est généralement lui qui est cité lorsqu’il s’agit de la paternité du film.

³² Rob Bottin est un maquilleur auquel on doit la création de la Chose, ayant été chargé des effets spéciaux lui étant liés. Formé aux côtés de Rick Baker, Bottin œuvre notamment dans le cinéma de genre avec ses créatures créées manuellement.

³³ « *Thing* » en version originale.

de tels chaos de folie immémoriale et hurlante, cette hideuse contradiction de toutes les lois de la matière, de l'énergie et de l'ordre cosmique³⁴ ».

La Chose est un parasite qui se transmet à la manière d'un virus³⁵, pouvant s'inoculer en chaque être vivant (à condition qu'elle le fasse à l'abri des regards) et phagocyter ceux-là, s'imprégnant de leurs capacités et patrimoines génétiques avant de prendre pleinement possession de leurs corps une fois la destruction interne de l'être achevée. La Chose se compose ainsi de chacun des êtres qu'elle a absorbés, et qui ressurgissent par fragments lorsqu'elle se défend ou est découverte durant le processus de phagocytation. Au sein même du film, on voit la Chose évoluer, amalgamer le corps du chien-loup en le tordant, le déchirant, et en mêlant le tout à des tentacules et pétales végétaux certainement ingérés sur d'autres planètes ; déchirer de l'intérieur le corps de Norris, détacher sa tête et la doter de pattes d'arthropodes ; faire fondre le visage de Palmer... La Chose use de la matière organique à l'envi, détruit et modélise gènes et cellules à sa guise, et semble mue par le seul but de détruire toute forme de vie³⁶. Aussi, comme le note Stéphane Bouley : « ce qui intéresse Carpenter avec *The Thing*, c'est de montrer comment l'ensemble de notre personne peut être annihilé³⁷ » et c'est ainsi « [...] à travers le corps qu'est raconté[e] l'apocalypse³⁸ », celle-ci usant d'une micro-échelle pour atteindre une forme de globalité.

1.2. Destruction du monde spirituel

Après s'être attaqué à l'Apocalypse corporelle, Carpenter se lance dans la création de son pendant spirituel, avec un film au postulat de base peu usuel. *Prince of Darkness* fait en effet le choix résolument curieux de mettre science et religion sur un pied d'égalité, et ce dès l'introduction du film au cours de laquelle on voit le prêtre catholique Loomis rendre visite à son ami Howard Birack, professeur de physique quantique, afin de lutter contre l'émergence du fils de l'Antéchrist. La Confrérie du sommeil, curieux ordre communiquant au travers des rêves, vient de pousser son dernier soupir, et c'est aux deux protagonistes ainsi qu'à l'équipe

³⁴ LOVECRAFT Howard Phillips, *Le Mythe de Cthulhu*, *op. cit.*

³⁵ Ce qui aura notamment mené à certaines lectures de l'œuvre sous le prisme de l'épidémie de sida : « Lorsque le film sort sur les écrans américains, en juin 1982, le monde n'est plus le même qu'au début du tournage, qui avait débuté en août 1981. Sans le vouloir, en exposant et en exploitant, de façon particulièrement directe, sa logique de propagation du mal par contamination, le film de John Carpenter va se télescoper avec la nouvelle grande frayeur de l'Amérique : le SIDA », BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter*, *op. cit.*, p. 193-194.

³⁶ C'est en tout cas ce que révèlent les calculs de McReady, qui établissent la durée qu'il faudra à la Chose pour contaminer chaque être humain et ainsi mener l'humanité à l'extinction.

³⁷ BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter*, *op. cit.*, p. 198.

³⁸ *Id.*

d'étudiant·e·s chercheur·euse·s les accompagnant de percer les secrets de la confrérie et de comprendre les arcanes du mystérieux cylindre reclus dans les tréfonds de leur monastère. Science et spiritualité se retrouvent ainsi sur le terrain de la matière physique, le mal pur s'incarnant dans cette œuvre comme une entité physique que l'on peut prélever, analyser, radiographier... comme n'importe quel composant de la matière. Dans *Prince of Darkness*, c'est parce que l'antimatière existe que l'Anti-Dieu vit. Ce paradoxe n'est toutefois pas passé sous silence, comme le signale Bouley : « Le prêtre veut, au risque d'aller à l'encontre de son dogme, que le monde soit convaincu de l'existence du mal ; il se doit de trouver des preuves irréfutables et c'est pour cela qu'il a besoin de scientifiques. S'il est en croisade, c'est contre le cynisme de ses contemporains, contre ceux qui refusent de croire³⁹ ». Le Mal doit ainsi être ratiociné à coups d'équations différentielles, pour mieux saisir l'essence même du monde.

À côté de cela, la religion déborde du film, s'insinue dans chacun de ses recoins : « Carpenter utilise la puissance évocatrice des crucifix, des églises et des cierges pour parler de la religion au sens large et pour installer son antidieu comme force de destruction au pouvoir équivalent à celui du grand barbu qui réside au paradis »⁴⁰. Cette force se manifeste graduellement tout au long du film, à travers le fils de l'Antéchrist qui possède – voire tue – chacun des membres de l'équipe, tandis que le réveil imminent de son Père altère le sens même du monde : le soleil brille d'un rouge lugubre, les SDF du quartier, posséd·e·s, emprisonnent le groupe dans le monastère, les insectes fourmillent et pénètrent les lieux saints... C'est ainsi la croyance en un Dieu – et donc en son contraire – qui cause la destruction du monde alors que Satan s'apprête à passer de notre côté du miroir.

1.3. Destruction du monde psychique

L'ultime film de la trilogie de l'Apocalypse propose une variation intéressante du motif de la destruction : elle s'éloigne de la dimension du film de siège en huis clos pour proposer une destruction en apparence plus générique, dans un monde ouvert... qui s'avère en fait cloisonné par les mânes de notre esprit⁴¹. *In the Mouth of Madness* met ainsi en avant la destruction d'un monde psychique, celui de John Trent, mais aussi par extension celle de toute personne s'approchant de trop près de l'œuvre de Sutter Cane. Ce qui se trouve détruit n'est

³⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁴¹ Par ailleurs, le fait que ce soit l'œuvre de Sutter Cane qui fasse émerger cette folie questionne le rôle de la fiction et du geste de lecture dans ce phénomène.

alors pas tant le monde mais notre rapport à celui-ci, ce qui revient au même : la réalité n'étant plus perçue, elle n'existe donc plus. Ce film se trouve ainsi être l'histoire d'« un homme sûr de lui, très cartésien qui devient finalement le jouet de forces supérieures qui le dominent. Sa propre réalité s'en trouve modifiée⁴² ». Cet homme est John Trent, un enquêteur d'assurance indépendant chargé d'élucider une affaire ayant cours au sein de la maison d'édition Arcane. Leur auteur phare, Sutter Cane, a disparu, et avec lui le manuscrit de sa prochaine fiction horrifique à succès. À mi-chemin entre Stephen King (par son rayonnement médiatique) et H. P. Lovecraft (par le contenu de ses œuvres), Sutter Cane semble exercer sur son lectorat une fascination morbide frisant la folie. Tout l'enjeu et l'intrigue du film vont alors reposer sur la manière dont le sceptique et rationnel détective va peu à peu voir sa perception de la réalité s'étioler à mesure qu'il approche du cœur de Hobb's End et de l'antre de Sutter Cane, car si « [l]'indépendance et la sagacité sont pourtant les signatures de Trent⁴³ », « plus [il] se rapproche de Cane et moins les événements vont devenir compatibles avec le réel⁴⁴ ». Cette destruction progressive du psychique va déborder de notre personnage victime du pouvoir de Cane, et s'immiscer au sein même du montage du film : « L'Antre de la folie est l'un des films les plus découpés de la filmographie de Carpenter, il y a beaucoup d'inserts très courts, de plans presque subliminaux pour illustrer cette dissociation entre ce qui se passe et ce que l'on en comprend⁴⁵ ». S'y ajoutent le « rêve » et les « illusions imbriquées », qui œuvrent de la même manière à « brouiller les pistes de la réalité⁴⁶ ». De manière contiguë et par effet de transfert visuel, puisque l'image même se fait traîtresse en montrant non plus la réalité mais la destruction de celle-ci, le spectateur se retrouve ainsi piégé par l'esprit déliquescent de Trent, et mène à la destruction de toute certitude quant à la réalité de l'œuvre projetée, ce qu'appuient gravement les mises en abymes.

Cette analyse eschatologique nous permet ainsi de saisir la manière dont John Carpenter propose une destruction complète en trois volets. Outre le propos apocalyptique des films, qui devrait en lui-même suffire à nous plonger dans un nihilisme certain, le réalisateur renforce encore la puissance évocatrice de ces mises en scènes destructrices en s'attachant à nous en

⁴² Jean-Baptiste Thoret citant John Carpenter dans LAGIER Luc et THORET Jean-Baptiste, *Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland éditeur, 1998, p. 56.

⁴³ BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter*, op. cit., p. 205.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁶ *Id.*

faire ressentir la crainte de manière viscérale. En plongeant le spectatorat dans une perception pleinement horrifique, la menace eschatologique se fait sentir on ne peut plus réelle.

2. Mécanique et mécanismes de la peur

En référence au travail bergsonien⁴⁷, nous choisissons de réemployer le terme de « mécanique » appliqué à l'aune d'une étude de la peur chez John Carpenter. Il est ici toutefois employé non plus dans son sens adjectival⁴⁸, mais bien nominal, renvoyant ainsi à l'activité technique qu'est le mécanique. Car à y regarder de plus près, il apparaît que la trilogie de l'Apocalypse, toute diverse soit-elle, repose sur un ensemble de tropes, de leviers, rouages et outils qui permettent au réalisateur de susciter la peur chez le spectatorat. Il s'agirait donc de saisir la manière dont la peur éveille les mécanismes de l'angoisse humaine, d'« [...] analyser les réactions et les émotions brutes face à la peur⁴⁹ ». Les cavaliers de l'Apocalypse proposés par John Carpenter, à savoir la Chose extraterrestre, le fils de l'Antéchrist et l'écrivain Sutter Cane, ont, en dépit de leurs variations idiosyncrasiques, pour socle commun leur pouvoir destructeur, pouvoir qui les amène à jouer avec différents faisceaux de la terreur.

2.1. Le Rouage de l'aliénation

Une similaire forme d'aliénation semble prendre possession des protagonistes de nos œuvres, dans une logique de dégradation croissante qui aboutit à un sentiment de dépossession complet. L'exemple le plus évident en est certainement la Chose, qui en plus d'être un corps étranger (un *alien*⁵⁰) fait constamment peser la menace de voir notre entourage devenir Autre, tout en instillant ce doute sur notre propre personne. Un doute largement exprimé par les personnages au fil de l'œuvre, comme Childs : « *If I was an imitation, a perfect imitation, how*

⁴⁷ BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1989.

⁴⁸ Lorsque Henri Bergson cherche à comprendre et expliciter le rire, il note que c'est la fracture entre la fluidité du mouvement global et la continuité d'une action qui devrait normalement être interrompue en raison d'une variation, cet automatisme mécanique donc, qui suscite le rire. Le phénomène est ainsi mécanique.

⁴⁹ BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter, op. cit.*, p. 194.

⁵⁰ Rappelons que le terme est un emprunt direct de l'anglais « *alien* », qui dans son sens premier signifie « étranger ». La sémantique du mot se fait ainsi double dans le contexte de *The Thing*, se rapportant à la fois au corps étranger et à la créature extra-terrestre.

*would you know it was really me ?*⁵¹ ». Cette défiance de l'étranger se manifeste dès l'introduction (bien que le générique et sa soucoupe volante⁵² nous aient mis sur la piste), lorsque l'équipe de MacReady abat de sang-froid le scientifique norvégien qui poursuivait la Chose – « certes » alors sous la forme d'un chien-loup. Par un détour intéressant, la menace de la Chose se révèle avant même que cette dernière ait pu se manifester, lorsque MacReady et Copper pénètrent le camp norvégien afin d'éclaircir le mystère. À proximité de ce qui paraît être un vaisseau spatial extraterrestre, ils découvrent parmi les cadavres prisonniers du gel une manifestation inachevée de la Chose, distorsion siamoise de chair fondue, qu'ils rapportent à la base pour analyse. C'est lors de celle-ci que le biologiste Blair découvre et dévoile les pouvoirs de la Chose. À compter de cette révélation, les contaminations se poursuivent en silence, les indices se font presque inexistantes et le nombre d'hommes⁵³ s'amenuise au fil du temps. La mise en scène elle-même projette le doute quant à ces infectés aliénés, jouant de cadres et de contre-plongées pour mieux faire sentir cette solitude et cette isolation si communes à la vie de ces chercheurs, mais qui se fait ici cadre de vie idéal pour la Chose. La scène de l'analyse de sang constitue certainement l'apothéose de ce sentiment d'aliénation, tout du moins avant l'acmé proposé par la scène de conclusion. La Chose étant dissociable de son corps, chacune de ses cellules constitue une forme de vie à part entière, mue par la volonté de se défendre et de se propager, ce que révèlent son ubiquité et sa potentielle multiplicité. Le but, en exposant à la chaleur quelques gouttes de sang de chaque membre de l'équipe, est ainsi d'établir la liste des infectés. En voyant le soupir de soulagement poussé par Windows lorsqu'il découvre qu'il n'est pas la Chose, on comprend comment cette dernière peut aller jusqu'à projeter le doute sur soi-même. Ce doute mène ainsi à un fort sentiment d'aliénation qui ne dépend pas d'une réelle contamination. S'ajoute à cette aliénation envers soi-même une alinéation envers les autres : si l'on peut douter de son propre être et se sentir étranger à son corps potentiellement en train de se faire posséder, le doute envers les autres, ici envers son propre groupe de plus, n'en devient que plus fort. C'est ainsi que MacReady tue Copper et Clarke dans un accès de suspicion, avant que leur innocence (leur non-contamination) ne soit découverte. Figure aliénante par excellence puisqu'elle prend possession des corps, la simple présence de la créature suffit à

⁵¹ Traduction personnelle : « Si j'étais une imitation, une imitation parfait, comment saurais-tu que je suis vraiment moi ? ». CARPENTER John, *The Thing*, *op. cit.*

⁵² Soucoupe volante qui paraît être une référence au film de Hawks, tant son esthétique est empruntée de l'imaginaire des années 50.

⁵³ De manière intéressante, John Carpenter a supprimé le personnage féminin du film de Hawks – et la romance y étant nécessairement liée –, revenant ainsi à l'équipe entièrement masculine de Campbell.

propager ce sentiment d'aliénation de tout un groupe, avant même que la destruction physique qu'elle opère ait lieu.

Avec *Prince of Darkness*, on retrouve bien entendu cette thématique de la possession aliénante, qui s'ouvre par la primo-contamination de Kelly, première exposée au liquide sentient supposé contenir l'essence satanique. Trois aliénations corporelles ici : la première rappelle aisément la Chose, la possession par le fils de l'Antéchrist s'exerçant au contact d'infecté·e·s transmettant à leurs victime le fameux liquide vert ; la seconde, matricielle, est celle de Kelly, victime d'une grossesse inversée dont la « progéniture » infecte et détruit son propre corps pour en faire pleinement celui du fils satanique. Troisième aliénation physique enfin, moins visible car avilissant des personnages muets antagonistes, ceux des SDF ceignant le monastère. Apparemment dépourvus d'initiative propre, ils semblent n'être que des zombies, des golems contemporains possédés par le Malin. Quoi que sa dimension de film de siège occulte une part de la tension et du doute émis plus haut, son format resserré par l'abondance de scènes d'action (surtout dans le dernier tiers du film) fait sentir l'aliénation de manière tout à fait marquante, les personnages sains étant constamment attaqués par les infecté·e·s au cours d'un assaut final, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un petit nombre d'entre eux. Au-delà de l'aliénation physique, *Prince of Darkness* présente aussi une forme d'aliénation mentale qui vient frapper les personnages au creux de leurs rêves. Le film se structure en effet autour d'une scène surgissant lorsqu'un des personnages sombre dans le sommeil. Annoncé comme un message de mise en garde venu du futur (l'année « 1-9-9-9 ») afin de contrecarrer les plans de l'Antéchrist, cette scène comme tirée hors d'un magnétoscope s'allonge et livre davantage de détails à chacune de ses apparitions. Les personnages sont conséquemment exempts de repos, du fait de cette constante exposition à l'Antéchrist et à sa menace, que cela soit via « l'expérience du rêveur⁵⁴ » ou les (littéraires) suppôts de Satan mentionnés plus haut.

In the Mouth of Madness suit de la même manière ces schémas de possession physique et mentale, avec toutefois une moindre constance en raison des jeux de rupture avec la réalité que propose l'œuvre. On se souvient du doute permanent projeté sur ce que le spectateur est amené à visionner, et c'est sans doute là que se situe le cœur même de la poétique aliénante du film. Double extra-diégétique de John Trent, le spectateur s'associe au détective qui apparaît être le seul personnage sain d'esprit et subit, avec lui et de manière simultanée, les mêmes dépossessions en regard de la réalité. Lorsque John Trent se réveille et se retrouve aux côtés

⁵⁴ LAGIER Luc et THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques*, op. cit., p. 106.

d'une créature de Cane, révélée dans l'unique *jump scare*⁵⁵ du film, un second réveil se produit, qui surprend et soulage autant le rêveur que le témoin de celui-ci. *In the Mouth of Madness* propose une aliénation progressive, qui ronge fragment par fragment la réalité et se propose de nous déposséder une à une de chacune de nos perceptions, jusqu'aux mises en abymes et révélations finales : « [...] en brisant la réalité, ce sont toutes nos certitudes qui s'effondrent avec elle⁵⁶ ». Cette aliénation s'avère ainsi aussi bien intradiégétique (celle ressentie par Trent ou, par ricochet, par le spectateur) qu'extradiégétique (celle vécue par le spectateur en regard de l'objet cinématographique).

Nourrissant de manière égale les trois films, elle se révèle la conséquence aussi bien d'une crainte de l'autre que de soi-même. Car l'aliénation progressive à laquelle assiste le spectateur, construite autour d'une métamorphose décadente entre oblitération du corps, envahissement de l'esprit et disparition de son identité propre, se recoupe avec la mythique figure du zombie qui émaille le cinéma d'horreur. Reprenant ce trope, John Carpenter joue sur l'imaginaire de la créature de façon à renforcer la crainte de l'aliénation vécue par les personnages : en voyant les êtres « zombifiés » de la *Trilogie de l'Apocalypse*, on en vient autant à craindre leur personne qu'à rejoindre leur groupe d'aliénés.

2.2. La Soupape de l'enfermement

En même temps que cette aliénation qui s'attaque aux personnages et les plonge dans une atmosphère de tension constante, Carpenter instille une autre donnée horrifique à sa trilogie angoissée : le sentiment d'enfermement. Comme on a pu le voir, deux des piliers de cette trilogie (à savoir *The Thing* et *Prince of Darkness*) s'inscrivent d'office dans le genre du huis clos, modèle cinématographique paragonique de la réclusion. Celle-ci se trouve par ailleurs amplifiée par le fait qu'il s'agit plus précisément de films de siège, la dimension d'assaut venant encore renforcer les barreaux ceignant les personnages et faisant peser sur eux une menace mortelle constante⁵⁷, élément ultime de la cage carpenterienne. *In the Mouth of Madness* pourrait ainsi apparaître comme dissonant vis-à-vis du reste de la trilogie. Pour autant, si le personnage de John Trent se retrouve à librement arpenter Hobb's End, la bourgade née de

⁵⁵ Trope du cinéma horrifique consistant à faire sursauter de peur le spectateur en projetant soudainement une image effrayante après avoir instauré une ambiance calme – à défaut de rassurante.

⁵⁶ BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter*, op. cit., p 205.

⁵⁷ Précisons toutefois que cette appartenance aux genres de l'assaut et du siège est plus prégnante chez *Prince of Darkness*, ces éléments prenant le pas uniquement dans les dernières scènes de *The Thing*.

l'imaginaire de Sutter Cane, le spectatorat réalise bien vite que cette liberté de mouvement n'est qu'illusoire – ce qu'illustrent les scènes que nous appellerons « frontières », à la lisière entre le monde tangible, réel, et celui né de l'imaginaire malade de la figure auctoriale. Parmi les scènes du film qui auront le plus imprégné la rétine du spectatorat, celle du cycliste rencontré sur la route de Hobb's End (qui s'avère aussi comme un des plus marquants *jump scare* du film) apparaît en tête d'affiche. François Theurel analyse en ce mots ces images « lisières » :

Cette scène de L'Antre de la folie m'a causé quelques cheveux blancs. [...] Voyageant de nuit, Trent décide de piquer un somme pendant que Linda prend le volant. Alors que les kilomètres défilent en silence, elle dépasse soudain un jeune cycliste paniqué. Le temps passe à nouveau, l'ambiance se fait irréelle. Linda croise alors, pédalant en sens inverse, un vieil homme quasi fantomatique, habillé de la même façon, juché sur le même vélo, qui disparaît dans les ténèbres épaisses. Luttant contre l'affolement, de plus en plus incrédule, Linda continue son chemin... et alors qu'elle consulte rapidement une carte, elle relève les yeux juste à temps pour voir le même vieillard s'écraser sur le capot de la voiture. Au-delà de son *jumpscare* final, cette scène est un sacré moment d'angoisse lancinante. Sur la route uniquement éclairée par la lumière glauque des phares, on se retrouve prisonniers d'un tunnel temporel.⁵⁸

Le tunnel lui-même fait partie de l'esthétique de l'enfermement – pour des raisons évidentes – et se retrouve d'ailleurs dans le reste de la trilogie : on pense ainsi aux galeries de glace creusées par la Chose, dans lesquelles se déroule l'énigmatique et morcelé affrontement final du film, mais aussi aux couloirs tortueux de l'Église du *Prince of Darkness*, ainsi qu'à ses souterrains angoissés. Mais le tunnel d'*In the Mouth of Madness* s'annonce surtout comme le huis clos de la prison de Trent (« D'une certaine façon, on peut dire qu'il a franchi le Styx⁵⁹ »), et ce parcours stygien mène ainsi à l'Enfer créé et contrôlé par Sutter Cane, cet « ailleurs⁶⁰ » duquel il ne pourra s'échapper. Car à l'instant où Trent réalise qu'en franchissant les frontières de ce curieux hameau il a en fait pénétré un lieu infernal, il constate avec regret que tout retour en arrière est impossible, ses tentatives de fuite le ramenant systématiquement à son point de départ : Hobb's End. Le monde fictif de Cane l'entraîne et l'enchaîne, et la prise de conscience progressive des portes qui se sont fermées sur lui à l'entrée de la ville ne fera que rendre plus

⁵⁸ THEUREL François, *T'as vu le plan ? 100 plans cultes (ou pas), et ce qu'ils nous apprennent sur le cinéma*, Paris, Tana éditions, 2018, p. 146.

⁵⁹ BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter, op. cit.*, p. 204.

⁶⁰ *Id.*

vibrante chaque scène de cette tragédie. Hobb's End, « ville imaginaire tentaculaire⁶¹ », s'annonce ainsi comme la dernière étape du labyrinthe carpenterien – le dédale s'avérant être un autre élément clé de l'esthétique de l'enfermement. À l'inverse du labyrinthe de glace de la Chose et celui de la Confrérie du sommeil, la prison de Trent se détache, à la manière du film lui-même, de la notion de réalité, et se présente sans aucune barrière tangible. Toute échappatoire apparaît alors impossible, l'imaginaire fracturé ne disposant pas de porte de sortie. Dans son analyse de *The Thing*, Jean-Baptiste Thoret note que l'extérieur apparaît dans un premier temps comme un espace d'hostilité, là où l'intérieur est perçu par les protagonistes comme un cocon⁶². Or bien vite, le paradigme s'inverse, et le « cocon » se voit phagocyté par l'horreur, l'enfermement devenant ainsi claustrophobie. Et c'est cette claustrophobie émergente, latente puis prégnante, qui se diffuse plan par plan dans la pellicule, qui se veut être un autre point de raccord de la trilogie horrifique : elle rend terrifiant l'abri censé protéger des étendues glacées, elle voit le monastère perdre l'aura de protection dévolue à son nom, et la bourgade paisible de Hobb's End se fracturer devant l'innommable.

2.3. La courroie lovecraftienne

Le spectre lovecraftien est une analyse communément projetée sur la trilogie de John Carpenter. Des citations en exergue choisies par Thoret pour analyser *The Thing*⁶³ aux articles dédiés à la question⁶⁴, en passant par les ouvrages dédiés à H. P. Lovecraft et son univers qui se fendent d'une référence à la trilogie de l'Apocalypse lors de leur nomenclature des adaptations de l'homme de Providence⁶⁵... les éléments se recoupent pour énoncer que le Maître de l'horreur a doté l'Apocalypse d'accents lovecraftiens. Si ce n'est la notion de récit

⁶¹ LAGIER Luc et THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques*, op. cit., p. 111.

⁶² « Le récit de *The Thing* est enfin construit autour de deux lieux opposés : l'extérieur et l'intérieur. L'extérieur, tout d'abord, est le lieu de l'*hostilité*. Les conditions météorologiques, qui y règnent sont une agression constante (le froid devient mortel), et la blancheur aveuglante des décors empêchent de distinguer quoi que ce soit. La neige remplit alors une fonction identique à celle de l'obscurité pour l'enfant : elle est une source de peurs et d'inconnu duquel surgira d'ailleurs l'Étranger. À l'inverse, la station constitue pour les personnages du film, un cocon chaud et rassurant : c'est le lieu de protection », *ibid.*, p. 252.

⁶³ En sous-titre à la première section de l'analyse dédiée, il cite notamment un passage de *Démons et Merveilles* (LOVECRAFT H. P., *Démons et merveilles*, traduit de l'anglais états-unien par NOËL Bernard, Paris, « 10-18 », 1982). *Id.*

⁶⁴ Tels que : LEGERON Fabien, « Carpenter et Lovecraft – La Trilogie de l'Apocalypse », *Il était une fois le cinéma*. URL : <https://www.iletaitunefoislecinema.com/carpenter-et-lovecraft-la-trilogie-de-lapocalypse/> [consulté le 29/07/21].

⁶⁵ On pense notamment à l'ouvrage de Christophe Thill : « Selon Carpenter lui-même, [*L'Antre de la folie* est] la conclusion d'une "trilogie de l'apocalypse" que l'on pourrait très bien appeler sa trilogie lovecraftienne, en raison des thèmes abordés et surtout de leur traitement ». THILL Christophe, *Le Guide Lovecraft*, op. cit., p. 193.

subjectif qui émaille chacun des piliers de la trilogie⁶⁶ et est perçu comme un élément définitoire de l'œuvre lovecraftienne⁶⁷ (la focalisation sur une subjectivité malade et dérangée permet en effet de plonger le lectorat dans un doute horrifique constant et rémanent), chacun des films propose un réinvestissement particulier de la matière lovecraftienne.

The Thing s'inscrit ainsi en résonance toute particulière avec la nouvelle *Les Montagnes hallucinées*⁶⁸, de par son atmosphère et son contexte : un groupe de scientifiques explore une contrée de glace et découvre une civilisation extraterrestre perdue. C'est cela dit principalement à travers la Chose elle-même que le film s'annonce empreint du mythe lovecraftien. Si elle est éloignée de la nuée de Shoggoths que les scientifiques des *Montagnes* libèrent de la glace, on y retrouve certains éléments emblématiques de la matière de Providence, notamment grâce au travail de Rob Bottin qui suggère, au fil des métamorphoses de l'extraterrestre, que celui-ci-ci a ingéré créatures chtoniennes et autres êtres tentaculaires⁶⁹.

Avec *Prince of Darkness*, on touche à d'autres aspects lovecraftiens (qui, quoique présents dans *The Thing*, y sont moins mis en valeur), à savoir la recherche scientifique et la résurgence de Grands Anciens⁷⁰. Comme l'énonce l'article de Legeron, le postulat de base de *Prince of Darkness* reprend chacun de ces éléments en évoquant « [...] le début de *L'Appel de Cthulhu* : à la mort d'un vieil homme, le savoir qu'il détenait ouvre des perspectives effrayantes⁷¹ ». Ce savoir symbolise ainsi l'importance que le travail scientifique aura dans le film, à travers les sombres équations différentielles prophétiques de la Confrérie du Sommeil et l'équipe de chercheur·euse·s rationalisant l'indicible à coup de mécanique des fluides, de

⁶⁶ Dans *The Thing*, la narration et le montage nous font apparaître MacReady comme le personnage-référent du spectateur ; dans *Prince of Darkness*, on se focalise sur un petit groupe de personnages face à une terrible menace, et leur nombre s'amenuisant au fil des scènes, l'attachement n'en est que plus fort ; dans *In the Mouth of Madness*, c'est bien à John Trent et uniquement lui que nous accordons notre confiance.

⁶⁷ Les récits lovecraftiens se déroulent le plus souvent selon le point de vue d'un personnage (défini par Christophe Thill dans *Le Guide Lovecraft, op. cit.*, p. 167-168) qui rapporte les événements et leurs terribles conclusions à un narrateur. Dans *L'Appel de Cthulhu (op. cit.)*, on suit la découverte par Francis Wayland Thurton de documents hérités de son oncle et qui évoquent le réveil du Grand Ancien, avant que celui-ci ne réalise qu'il est désormais la cible de la même malédiction que son défunt oncle.

⁶⁸ LOVECRAFT Howard Phillips, *Les Montagnes hallucinées*, traduit de l'anglais états-unien par LAMBLIN Simone, Paris, J'ai lu, 2016, p. 7-156.

⁶⁹ Il faut toutefois nuancer la présence dudit appendice au cœur du corpus de Lovecraft, comme le souligne Christophe Thill : « Les monstruosité lovecraftiennes, elles, seraient caractérisées par des tentacules partout. Alors oui, certes, ces appendices sensitifs et préhenseurs sont bien présents chez certaines de ces créatures, à commencer par la plus célèbre d'entre elles : Cthulhu. On a mis ce fait en relation avec l'aversion bien connue de Lovecraft pour les créatures marines et les fruits de mer [...]. Pourtant, la liste des êtres lovecraftiens tentaculeux n'est pas si vaste », THILL Christophe, *Le Guide Lovecraft, op. cit.*, p. 148. L'appendice reste cela dit névralgique au sein de l'imaginaire et de la réception de Lovecraft, recouvrant jaquettes de jeu-vidéo, boîtes de jeux de plateau et autres jeux de rôles et couverture d'ouvrage (y compris celui de Christophe Thill).

⁷⁰ Créatures extraterrestres fictionnelles emblématiques de l'œuvre de H. P. Lovecraft, menaçant de causer la chute de l'humanité.

⁷¹ LEGERON Fabien, « Carpenter et Lovecraft – La Trilogie de l'Apocalypse », *op. cit.*

théorie des quantas, de physique quantique et d'électromagnétisme. De leur côté, les « perspectives effrayantes » se rapportent à l'Apocalypse née du retour de l'Anti-Dieu sur Terre, réveil qui « [...] coïncide ainsi avec l'observation d'une supernova précambrienne⁷² », trope lovecraftien là encore. Mais si la scène finale du film semble illustrer les premiers mots de l'*Appel de Cthulhu*, cités en exergue de cet article, c'est bien *In the Mouth of Madness* qui paraît être l'œuvre du corpus la plus empreinte de cet héritage.

Sur un scénario de Michael de Luca, John Carpenter brode un film résolument lovecraftien, qui pousse le vice *Providentiel* jusqu'à insérer des références directes à l'œuvre de l'auteur⁷³. Au fil d'un entretien mené par Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, le cinéaste se confie ainsi :

In the Mouth of Madness est un film à la manière de Lovecraft. C'est du Lovecraft sans Lovecraft. [...] Trent se trouve enfermé de manière très conceptuelle dans l'univers de Lovecraft. Le début est totalement inspiré de la manière dont débutaient ses livres. L'histoire est en fait racontée depuis un asile, par un personnage visiblement fou. Ceci dit, cette passion pour Lovecraft était totalement partagée par Mike De Luca. Je n'ai fait que rajouter de petites private jokes.⁷⁴

Parmi ces « *privates jokes* », ces clins d'œil dont la pleine compréhension ne s'offre qu'aux initiés, on citera la ville de Hobb's End, isolée du reste de l'État (la Nouvelle Angleterre) de manière lovecraftienne⁷⁵, les Grands Anciens auxquels semble répondre Cane, le personnage de Mrs Pickman qui évoque la nouvelle *Le Modèle de Pickman*⁷⁶ (de par son nom et le tableau aux figures mouvantes tentaculaires qui se tient dans l'accueil de son hôtel), les couvertures et titres des romans de Sutter Cane⁷⁷, ou plus littéralement les citations de Lovecraft :

Je n'avais pas dix ans que je lisais déjà *L'Abomination de Dunwich* (1928) dans mon lit. [...] J'ai d'ailleurs carrément cité Lovecraft texto. Quand Linda Styles lit des

⁷² *Id.*

⁷³ John Carpenter n'accepte le scénario du film qu'après deux refus et sous « la condition explicite de pouvoir le remanier dans un sens lovecraftien. C'est-à-dire, y ajouter une dimension panthéiste et des éléments directs de la mythologie [...]», *id.*

⁷⁴ LAGIER Luc et THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques*, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁵ La ville est aussi le lieu où se produit l'action de *The Hobb's End Horror*, œuvre de Sutter Cane dont le nom est une référence à la nouvelle de Lovecraft « *The Dunwich Horror* » (LOVECRAFT H. P., « L'Abomination de Dunwich », dans *La Couleur tombée du ciel*, traduit de l'anglais états-unien par PAPY Jacques, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1982 [1954], p. 43-89).

⁷⁶ LOVECRAFT H. P., *Je suis d'ailleurs*, traduit de l'anglais états-unien par RIVIERE Yves, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1961.

⁷⁷ Exemple le plus flagrant de ce parallèle : « *The Wisperer in Darkness* » qui devient « *The Whisperer of the Dark* » sous la plume de Cane. LOVECRAFT H. P., « Celui qui chuchotait dans les ténèbres », dans *La Couleur tombée du ciel*, *op. cit.*, p. 163-233.

passages du nouveau livre de Cane, passage que Trent va voir se matérialiser devant ses yeux, elle lit en fait des citations presque exactes de livres de Lovecraft, *Les rats dans les murs* (1923) notamment.⁷⁸

À cet égard il n'y donc nul étonnement à ce que Christophe Thill y voit une adaptation de Lovecraft, non pas parce qu'elle transfigurerait une œuvre précise de l'auteur, mais parce qu'elle en reprend et transmet la matière. En dépit de ces particularités et représentations individuelles, la trilogie de l'Apocalypse se réunit autour d'un même axe lovecraftien : « [...] une menace hors d'âge qui revient en s'annonçant par des créations ou des activités humaines⁷⁹ ».

En regroupant notre analyse des ressorts de la peur et celle de la mécanique lovecraftienne qui se joue dans notre corpus, un élément crucial paraît surgir et lier nos deux axes : celui de la paranoïa. Selon Stéphane Bouley, elle :

[...] repose sur des problématiques de différents points de vue : celui de l'observateur et celui de la personne atteinte de paranoïa. Le point de vue, le regard, c'est le métier du metteur en scène, un métier qui consiste à faire des choix pour filmer un événement d'une certaine façon, afin d'illustrer ou de faire naître une émotion. La peur est une émotion.⁸⁰

Et cette paranoïa, véritable moteur de la peur, semble pleinement s'épanouir et éclore au sein des scènes finales de notre Apocalypse destructrice.

3. La mise en scène d'une Apocalypse narrative

Outre le fait que la paranoïa semble orienter le régime narratif entier de notre corpus, son point d'orgue se manifeste lors des derniers instants cinématographiques de cette Apocalypse en trois étapes, dépassant alors les frontières de la fiction et débordant de la toile ainsi que de la pellicule. Stéphane Bouley dépeint la paranoïa cinématographique comme un « rapport entre la caméra et les personnages⁸¹ », et si nous nous sommes longuement étendus

⁷⁸ *Mad movies*, hors-série, collection réalisateurs, n°1, « John Carpenter », novembre 2001.

⁷⁹ LEGERON Fabien, « Carpenter et Lovecraft – La Trilogie de l'Apocalypse », *op. cit.*

⁸⁰ BOULEY Stéphane, *L'Oeuvre de John Carpenter*, *op. cit.*, p. 217.

⁸¹ Citation complète : « La paranoïa repose sur des problématiques de différents points de vue : celui de l'observateur et celui de la personne atteinte de paranoïa. Le point de vue, le regard, c'est le métier du metteur en scène, un métier qui consiste à faire des choix pour filmer un événement d'une certaine façon, afin d'illustrer ou de faire naître une émotion. La peur est une émotion. La paranoïa au cinéma, ce n'est donc pas quelqu'un qui court en hurlant "Ils sont après moi !" », mais c'est avant tout un rapport entre la caméra et les personnages », *Id.*

sur l'expérience des personnages en gardant toujours à l'esprit la force camérale, la dernière partie de notre réflexion en fera pleinement son objet. Cette étude de la coupe et du plan final tels que proposés par John Carpenter permettra ainsi d'analyser la manière dont il fait pénétrer l'Apocalypse dans nos salles obscures, alors que la lumière se rallume.

3.1. Le seuil de la véritable Apocalypse

Les scènes finales de *The Thing*, *In the Mouth of Madness* et *Prince of Darkness* ont ceci de particulier qu'elles se présentent sur un rythme double, en deux temps. Le premier temps, que l'on appellera « conclusion primaire », propose un dénouement heureux (dans la mesure du possible, compte tenu du contexte diégétique des œuvres) dans lequel l'Apocalypse a été évitée de justesse : McReady se pose, presque serein, dans l'abri de glace après que Childs semble avoir disparu en même temps que la Chose ; John Trent retourne à New York après avoir échappé aux griffes de Cane et détruit son manuscrit promettant la chute de la civilisation ; Catherine Danforth se jette sur le fils de l'Anti-Dieu qui œuvrait à invoquer ce dernier grâce à un portail ouvert dans un miroir, et s'enferme avec lui dans ce qui apparaît être les mânes de l'Enfer. À la vue de ces images, un soulagement certain, proportionnel à la menace encourue, saisit le spectateur.

Puis, alors que la convention artistique aurait voulu qu'il s'agisse là de la conclusion de l'œuvre, que nos réflexes cinéphiles s'attendent à voir surgir le générique, une nouvelle scène faisant suite à la précédente défile sur la toile. Ces conclusions secondaires s'annoncent comme suit : Childs, brandissant une arme, surgit de l'explosion et de la prétendue scène de meurtre avant de s'asseoir face à MacReady. La logique du film voulant que si deux personnages sont présents à l'écran, l'un des deux est potentiellement la Chose, un doute émerge ainsi quant à l'humanité des scientifiques et, par conséquent, concernant la destruction de la menace apocalyptique. En se confiant à son collègue Jackson Harglow, Trent découvre que Linda n'a jamais existé et que le manuscrit de Cane a été publié il y a des semaines de cela, avec une adaptation sur le point de sortir en salles. Trent tue ensuite un lecteur d'*In the Mouth of Madness* à coups de hache, et est envoyé à l'asile depuis laquelle il raconte au Docteur Wenn son histoire. Il se réveille le lendemain dans un asile abandonné et dévasté, s'en échappe, et découvre que le monde n'est plus que ruines envahies par des créatures et autres humains mutants. Il se réfugie alors dans un cinéma où est projeté le fameux film, et éclate d'un rire empreint de folie en voyant qu'il en est le personnage principal et que se (re)déroulent sous ses yeux des scènes du film de Carpenter. Dans *Prince of Darkness*, Marsh émerge en sursaut de deux cauchemars qui

tour à tour présentent Danforth comme la fameuse figure amenant avec elle l'Apocalypse dans le rêve fragmenté qui émaille tout le film (pour son ultime itération, la scène dévoile ainsi quelques images de plus ainsi que le visage de la silhouette spectrale, donc), puis possédée par le fils de l'Anti-Dieu (comme Kelly le fut), alors qu'il pensait Catherine paisiblement endormie à ses côtés. Mais à son réveil Marsh est bel et bien seul, et s'approche alors du miroir de la chambre tandis que le spectatortat note sur sa joue un bleu qui pourrait être la marque de la possession satanique. Dans son entretien, John Carpenter note ainsi : « Vous savez, j'aime beaucoup les fins ambiguës. [...] C'est pourquoi j'utilise souvent des fins ouvertes. En fait, je leur ressemble beaucoup. Il m'arrive très souvent de ne pas trouver de conclusion définitive à un problème⁸² ». Suite à cette apocalypse qui ne peut être enrayée, cette destruction sans solution, reste alors son incidence sur le spectatortat.

3.2. La persistance rétinienne émotionnelle

Cette suite à l'apocalypse, cet ensemble d'émotions surgissant après l'annonce de la destruction, est ainsi mise en mots par François Theurel alors qu'il songe à son vécu vis-à-vis de *Prince of Darkness* :

Face à un film comme celui-là, jusqu'à quel point est-ce que je peux faire confiance à mes yeux ? Parce qu'une fois la déception passée, un arrière-goût m'est resté. Un arrière-goût familier, inconfortable... Quelque chose continuait à s'agiter. [...] [On] est en plein dans le frisson cosmique, cette sensation d'altérité horrible, indéfinissable. Une menace qui dépasse le temps et la conscience, et ne laisse aucune échappatoire – ni hors de la maison, ni dans les rêves, ni dans l'avenir, ni dans les croyances, ni dans l'après-vie. Juste... la fin.⁸³

On aurait ainsi le sentiment que la peur, l'angoisse dont on parlait, sort de l'espace restreint, celui de l'objet filmique, pour atteindre l'universalité à travers cette rémanence rétinienne de l'apocalypse, continuant à vivre alors que le monde fictionnel d'où elle est issue a été détruit intradiégétiquement – ce que laissent entendre les fameuses conclusions – et extradiégétiquement : le générique s'achève, les lumières se rallument, le spectatortat retourne

⁸² LAGIER Luc et THORET Jean-Baptiste, *Mythes et masques*, op. cit., p. 31.

⁸³ THEUREL François « Le Fossoyeur de films », *Le Fossoyeur de films* #35 – Prince des Ténèbres, France, 17', 12.25. URL : <https://youtu.be/ESKg7nbTmUI> [consulté le 30/07/21].

à sa réalité. Avoir fait ou non l'expérience de visionnage de ces films constitue ainsi une mécanique eschatologique supplémentaire dans le récit, le spectateur devenant lui, à l'image des personnages, un témoin de l'apocalypse. L'angoisse eschatologique se diffuse alors au sein de notre propre univers et infuse nos êtres, ainsi contaminés et devenus les vaisseaux de ces émotions.

Conclusion

En proposant en tant que véritable scène finale une « fin secondaire » qui vient détruire les conclusions de la première, John Carpenter imprime ainsi une marque durable sur la rétine spectatorielle, une marque qui suggère que son œuvre ne serait qu'un préambule à la destruction complète et totale de l'humain. Ce motif de la destruction, qui s'inscrit dans une période particulièrement pessimiste de la filmographie de son cinéaste, prend toute son ampleur par le vaisseau que choisit Carpenter pour celle-ci. La parabole biblique de l'Apocalypse œuvre ainsi à la destruction de trois microcosmes filmiques (le laboratoire antarctique, le monastère d'une ancienne confrérie, un hameau du Massachusetts), de trois aspects de l'expérience (physique, spirituelle, mentale), de trois récits (qui ne trouveront jamais de fin et resteront ainsi en partie cassés, amputés d'un morceau), le tout permettant une destruction globale et absolue. Toutefois, le sens premier de l'Apocalypse, la révélation, n'est pas en reste, et surgit des cendres mêmes des mondes ainsi broyés. Par ce sentiment de peur persistante, cette rémanence de l'angoisse qui surgit de cette dévastation, la Révélation surgit finalement, celle de l'émotion ressentie, devant des mondes qui s'écroulent, de voir le sien encore intact au sortir de la salle de cinéma. Ce sentiment de sidération pourrait ainsi être ce « quelque chose » évoqué par John Carpenter dans *Cigarette Burns*, sorte de conclusion tardive à sa trilogie angoissée, du moins on en fait l'hypothèse. Car : « *Something happens when you point the camera at something terrible*⁸⁴ ».

⁸⁴ Traduction personnelle : « Quelque chose se produit lorsque l'on pointe la caméra sur quelque chose d'horrible ». CARPENTER John, « Cigarette Burns », *Masters of Horror*, saison 1 épisode 8, Showtime, 2005, 33.59'. Diffusé en France sous le titre *La Fin absolue du monde*.

Bibliographie :

Corpus & Œuvres citées :

ARGENTO Dario, *Opera*, Italie, Cecchi-Gori Group Tiger, Cinematografica, Rai, ADC Films, 1987, 107'.

CAMPBELL John Wood, *La Chose*, traduit de l'anglais britannique par DURASTANTI Pierre-Paul, Saint Mammès, Le Béliat', coll. « Une heure lumière », 2020.

CARPENTER John, *Big Trouble in Little China*, États-Unis, 20th Century Fox, 1986, 99'.

CARPENTER John, « Cigarette Burns », *Masters of Horror*, saison 1 épisode 8, Showtime, 2005.

CARPENTER John, *Halloween*, États-Unis, Compass International Pictures, Falcon International Productions, 1978, 91'.

CARPENTER John, *The Fog*, États-Unis, Debra Hill Productions, 1980, 90'.

CARPENTER John, *In the Mouth of Madness*, États-Unis, Sandy King, 1995, 95'.

CARPENTER John, *Prince of Darkness*, États-Unis, Alive Films, Larry Franco Productions, 1987, 101'.

CARPENTER John, *They Live*, États-Unis, Alive Films, Larry Franco Productions, 1988, 90'.

CARPENTER John, *The Thing*, États-Unis, The Turman-Foster Company, 1982, 109'.

CRAVEN Wes, *A Nightmare on Elm Street*, États-Unis, New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, 1984, 91'.

CRAVEN Wes, *Scream*, États-Unis, Woods Entertainment, 1996, 111'.

FULCI Lucio, *Paura nella città dei morti viventi*, Italie, Dania films, 1980, 93'.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Le Mythe de Cthulhu*, traduit de l'anglais états-unien par PAPY Jacques, LAMBLIN Simone et RIVIERE Yves, Paris, J'ai lu, 2019.

LOVECRAFT H. P., *La Couleur tombée du ciel*, traduit de l'anglais états-unien par PAPY Jacques, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1982 [1954].

LOVECRAFT H. P., *Démons et merveilles*, traduit de l'anglais états-unien par NOËL Bernard, Paris, « 10-18 », 1982.

LOVECRAFT H. P., *Je suis d'ailleurs*, traduit de l'anglais états-unien par RIVIERE Yves, Paris, Denoël, coll. « Présence du futur », 1961.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Les Montagnes hallucinées*, traduit de l'anglais états-unien par LAMBLIN Simone, Paris, J'ai lu, 2016, p. 7-156.

MYRICK Daniel, SANCHEZ Eduardo, *The Blair Witch Project*, États-Unis, Haxan Films, 1999, 81'.

NYBY Christian, *The Thing from Another World*, États-Unis, Winchester Pictures Corporations, 1951, 87'.

SPIELBERG Steven, *E.T. the Extra-Terrestrial*, États-Unis, Universal Picture, Amblin Entertainment, 1982, 115'.

Sources critiques :

ADDISON Heather, "Cinema's Darkest Vision: Looking into the void in John Carpenter's *The Thing* (1982)", *Journal of Popular Film and Television*, vol. 41 n° 3, juillet 2013.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1989.

BENAÏM Stéphane, *Carpenter, un ange maudit à Hollywood*, La Madeleine, LettMotif, 2022.

BOULEY Stéphane, *L'Œuvre de John Carpenter : les masques du maître de l'horreur*, Toulouse, Third Éditions, 2019.

CARPENTER John, Page Twitter, URL : <https://twitter.com/TheHorrorMaster> [consulté le 28/07/21].

CUMBOW Robert C., *Order in the Universe: the Films of John Carpenter*, Lanham, Scarecrow Press, coll. « Filmmakers series », 2000.

HAISSAT Sébastien, HOUGUE Clémentine, TUAILLON-DEMESY Audrey, appel à communications pour le colloque « Imaginaires du temps post-apocalyptique et (ré)organisation des rapports sociaux », *Calenda*, 17 mai 2021. URL : <https://calenda.org/874860> [consulté le 28/07/21].

LAGIER Luc et THORET Jean-Baptiste, *Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland éditeur, 1998.

LEGERON Fabien, « Carpenter et Lovecraft – La Trilogie de l'Apocalypse », *Il était une fois le cinéma*. URL : <https://www.iletaitunefoislecinema.com/carpenter-et-lovecraft-la-trilogie-de-lapocalypse/> [consulté le 29/07/21].

Mad movies, hors-série, collection réalisateurs, n°1, « John Carpenter », novembre 2001.

MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, traduit de l'anglais britannique par LAHACHE Florent et MONTEIRO Marlène, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017

MUIR John Kenneth, *The Films of John Carpenter*, Jefferson, McFarland, 2005.

THEUREL François « Le Fossoyeur de films », *Le Fossoyeur de films* #35 – Prince des Ténèbres, France, 17', 12.25. URL : <https://youtu.be/ESKg7nbTmUI> [consulté le 30/07/21].

THEUREL François, *T'as vu le plan ? 100 plans cultes (ou pas), et ce qu'ils nous apprennent sur le cinéma*, Paris, Tana éditions, 2018.

THILL Christophe, *Le Guide Lovecraft*, Chambéry, Éditions ActusSF, coll. « Hélios », 2020.