

## Halloween de John Carpenter: une architecture du regard

A une époque où le film d'horreur n'est pas encore investi par l'armada des effets spéciaux, Carpenter propose une construction du récit d'autant plus inquiétante qu'elle est simple. Par le jeu du hors-champ, d'une caméra subjective attribuée à un personnage que le spectateur n'arrive pas toujours à identifier, de l'éclairage progressif et partiel de l'espace, l'effet de surprise et l'effroi inhérents au thriller se montrent redoutablement efficaces, particulièrement dans la première partie du film, analysée ici.

La carrière de John Carpenter, cinéaste qui a aujourd'hui acquis le statut d'«auteur» (1), bien qu'il se soit presque uniquement cantonné au genre du film d'horreur, doit beaucoup au succès prodigieux et quasiment mythique (2) de son troisième long métrage, *Halloween* (1978), film à petit budget qui repose sur une intrigue extrêmement simple: un psychopathe, Michael Myers, s'échappe de l'asile d'aliénés où il est retenu depuis que, à l'âge de sept ans, il a poignardé sa sœur à mort, et retourne, le jour d'Halloween, dans la ville de son premier crime pour y devenir un *serial killer* et s'en prendre à de jeunes baby-sitters. L'inconsistance de ce récit est révélatrice des enjeux de *Halloween*: si l'intrigue est ténue et prévisible, notamment parce qu'il ne s'agit nullement d'identifier qui est le tueur puisqu'il a été «démasqué» dès la première séquence du film (au sens littéral du terme: son père enlève le masque qu'il a devant les yeux), c'est que l'intérêt ne réside pas tant dans d'éventuels rebondissements gérés au sein d'une dramatisation globale que dans la mise en images elle-même. Par ailleurs, ce schématisme de l'intrigue permet au film de gagner en «abstraction», parti pris manifeste au niveau de la représentation de l'espace: comme l'affirme le psychiatre de Michael, le docteur Loomis, le tueur n'est plus un être humain, mais il incarne le Mal, l'inévitable Destin qui frappe l'homme. La nature de ce qui est montré procède du même minimalisme car le film obéit aux nécessités d'une «série B»: faire peur avec peu de moyens. Ainsi, l'efficacité de ce film, qui valut à Carpenter une nomination au Festival d'Avoriaz, ne résulte pas d'effets spéciaux ou d'éléments profilmiques (3) proprement dits, mais d'un travail sur certaines composantes de la prise de vues. Tourné, comme le sera plus tard *The Shining* de Kubrick (GB, 1980), avec une steadycam (4), *Halloween* s'organise avant tout en fonction des positions et des déplacements de la caméra, ce qui se traduit au niveau diégétique par la construction d'un «point de vue». Ce paramètre est fondamental puisqu'une double relation voyeuriste s'instaure, entre le

tueur et ses victimes d'une part, entre le spectateur et les personnages d'autre part. C'est pourquoi la présente analyse, qui vise à aborder certaines composantes de l'esthétique du film, est axée sur la question du regard dans son rapport à l'espace qui s'offre à lui, ou que réciproquement il contribue à déterminer.

### Du jour à la nuit: délimitation d'un segment

Si l'on fait exception des deux séquences initiales – matricielles au sens où elles permettent l'origine du Mal, qu'incamera Michael –, c'est-à-dire de l'assassinat de la sœur par l'enfant qui, filmé en «caméra subjective» (le spectateur est à la place du tueur), est devenu une sorte de topos du film horrifique (5), puis de la scène d'évasion nocturne du tueur, *Halloween* comprend deux parties distinctes, l'une préparatoire et nullement sanglante mais où ne cesse de sourdre une menace diffuse, et une seconde, plus longue, où le psychopathe passe à l'acte. Un élément diégétique marque cette césure, obéissant à la représentation traditionnelle de la fracture que le fantastique introduit dans le quotidien: le passage du jour à la nuit. En effet, la tombée de la nuit, trop soudaine pour ne pas être concertée, se produit à la fin du trajet qu'effectuent les deux baby-sitters en voiture depuis leur lieu d'habitation jusqu'au quartier où elles devront passer leur soirée. Ce changement de lieu, souligné du point de vue temporel par le coucher du soleil, provoque un glissement progressif vers le climat de terreur qu'annonce la fête d'Halloween mentionnée dès le titre. Cette «Nuit des Masques» inscrit le film dans une durée préalablement fixée (moins de 24 heures), lui conférant ainsi une forte unité

*Halloween*, J. Carpenter (1978), Fig. 1, plan 1



temporelle (6). La valeur symbolique de ce trajet est confirmée par l'in vraisemblance voulant que, finalement, le Dr. Loomis aperçoive la voiture conduite par Michael à deux pas de la maison des Myers («3 rues plus bas» selon ses dires). Le trajet effectué à la tombée de la nuit ne doit donc pas être pensé de façon rationnelle, en termes de distance effective, mais comme un changement d'univers, comme une suspension des lois qui régissent notre monde. Dorénavant, Michael possédera l'immortalité des êtres sumaturels.

Cette rupture ne se manifeste pas qu'au niveau du contenu narratif, mais également dans ce que l'on pourrait appeler le «régime scopique» dominant. En effet, alors que dans les scènes de jour la tension naît le plus souvent de la menace du hors-champ et de l'ambiguïté du point de vue (7), elle est produite, dans la seconde partie, par la monstration même du tueur, souvent via la co-présence dans le champ de celui-ci et de sa proie. Il en va par exemple ainsi lorsque le monstre émerge de l'ombre dans le cadre d'une porte et poignarde Laurie (Jamie Lee Curtis) au bras ou lorsque, apparemment blessé à mort, il se relève tel Nosferatu derrière la jeune fille. Un tel accès au voir clarifie la situation pour le spectateur qui, dans un premier temps, est attentif aux zones sombres du champ, puis se voit placé dans une position où il en sait plus que la victime. Cette reconnaissance du danger dans le champ est souvent orientée par la musique qui, avec une avance ou un retard calculé, renforce l'effet de surprise. Dans ce cas de figure, la peur a trouvé son objet; dans la partie initiale, son origine est plus diffuse. Ce changement quant au principe de l'alternance indécidable entre présence et absence (8) s'explique par le rôle de cache dévolu à l'obscurité, ainsi que par la volonté de fixer un point de vue afin de faciliter - et en même temps de désambiguïser - le support de l'identification spectatorielle. Les scènes de jour paraissent par conséquent fort intéressantes dans la mesure où elles convoquent une construction filmique plus subtile qui ne permet pas toujours de répondre avec assurance à la question du «qui voit?», même si ce flottement est compensé dans certains passages par une focalisation appuyée sur Laurie, personnage désigné pour pressentir le danger.

De plus, certains traits stylistiques comme l'utilisation du *travelling* (qui implique un traitement en adéquation avec le rythme de la marche), systématique au début, lorsqu'on suit Laurie sur le chemin de l'école, tendent à disparaître dans la partie finale beaucoup plus découpée sur la base de la figure classique du champ/contrechamp. Les plans de jour, plus descriptifs puisqu'il faut à ce stade



Fig 2, plan-18

camper les personnages et les insérer dans un décor (une petite ville banale), procèdent d'une démarche contemplative assez surprenante dans ce type de film. D'ailleurs, ils se composent presque exclusivement d'extérieurs (à l'exception des plans où Laurie regarde dehors depuis la salle de classe ou sa chambre), ce qui permet des vues d'ensemble - et donc plus de vide autour des personnages, une image centrifuge - ainsi que d'amples mouvements qui renforcent l'impression d'espace tout en mettant en évidence l'acte même de monstration. En conformité avec l'emprise croissante de l'angoisse et l'approche de la mort, la seconde partie, qui se déroule surtout dans les maisons où travaillent les baby-sitters, se veut au contraire claustrophobique, sensation qui culmine lorsque Laurie se réfugie dans une penderie.

#### Montage alterné: le poursuivant poursuivi

La partie diurne dont il sera désormais question dure 23 minutes, ce qui correspond au quart de la durée totale du film. On peut la faire durer jusqu'à ce que débute le trajet en voiture, cette phase transitoire où la place du tueur est déjà clarifiée (on reconnaît la voiture volée derrière la conductrice), afin de limiter cette partie à un segment (18 minutes, 115 plans) marqué par le rythme de la marche à pied et la liberté des mouvements d'appareils (réduite ensuite par ce que l'on observe dans ou de la voiture).

Elle est organisée en montage parallèle: nous voyons d'une part les jeunes se rendre à l'école puis en revenir, et d'autre part le docteur Loomis se déplacer jusqu'à Haddon-

Fig. 3, plan 40a

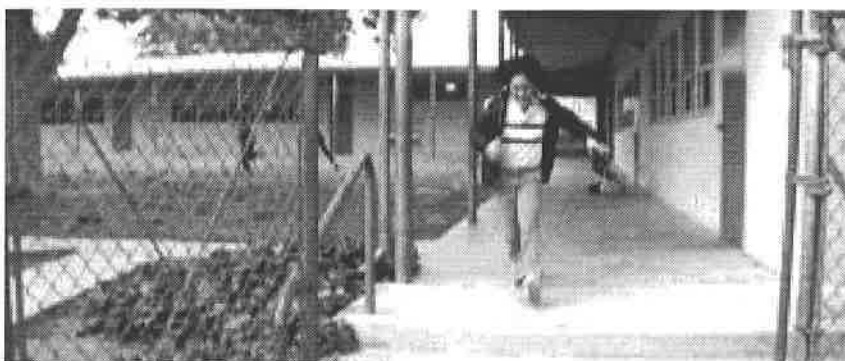




Fig 4, plan 40b

field, convaincu d'y trouver son malade. Le personnage du médecin est important dans la mesure où il livre au spectateur des informations sur Michael qui, lui, reste muet. Grâce à la caution scientifique naturellement dévolue au psychiatre, la terreur qui s'empare de ce dernier apparaît justifiée, et de ce fait gagne aisément le spectateur. Par rapport à l'incarnation du Mal qu'est Michael Myers, Loomis fait en quelque sorte office de faire-valoir lorsqu'il s' imagine les pires débordements du maniaque. Il est à noter que les séquences consacrées à Loomis, qui ponctuent le segment considéré ici en relatant sa sortie de l'hôpital, son arrêt au bord de la route et sa visite au cimetière, sont réalisées avec une économie (8 plans en tout: 19, 43-44, 118-122) et une fluidité exemplaires. En effet, les déplacements sont tous filmés en plans-séquences et les coupes ne sont pour la plupart consacrées qu'à de brefs champs/contrechamps permettant de faire correspondre au visage de Loomis un objet qu'il considère comme une preuve (un paquet d'allumettes, le trou béant du socle de la pierre tombale). Instaurant une rupture dans une continuité, ces gros-plans gagnent en relief: le motif de la «présence-absence» du psychopathe se voit ainsi traité au niveau de l'objet profilmique, celui d'une «trace» qui devient elle-même menaçante. La concision à laquelle ces séquences sont soumises correspond au sentiment que le cinéaste, à l'instar de Loomis qui tente de convaincre les autorités, s'ingénie à faire naître: la nécessité de se hâter devant l'imminence du danger. Le montage alterné s'avère donc être utilisé dans sa fonction traditionnelle de facteur de suspense. Les deux pistes narratives se rejoignent à la fin du film, lorsque Loomis sauve Laurie des griffes du monstre.

#### Présences en amorce, amorces de présence

La lecture du segment est bien sûr informée par celle des deux séquences précédentes. En ce qui concerne l'appréhension du point de vue, cette pré-détermination par l'une (le meurtre de l'enfant) et par l'autre (la fuite aux portes de l'asile) fait toutefois aboutir le spectateur à des conclusions anti-thétiques, de sorte que l'indécision concernant l'attribution de l'origine du regard n'est en aucun cas suspendue, mais bien plutôt ren-

forcée. En effet, alors que la première séquence identifiait de manière stricte ce qui était montré au regard de Michael, la seconde nous met dans la position inverse d'une personne agressée, l'infirmière, qui aperçoit subrepticement le fugitif. Pour le spectateur, le tueur est d'abord omniprésent, indéfectiblement lié au vu, alors qu'il n'est plus ensuite qu'une ombre insaisissable susceptible d'apparaître à tout moment dans le champ. Ainsi l'interprétation des plans d'Haddonfield est-elle constamment tiraillée entre ces deux possibilités illustrées d'abord de manière successive: le tueur va-t-il surgir d'une cachette visible dans le champ, ou la caméra elle-même constitue-t-elle le lieu du danger? Dans ce dernier cas, ce sont nos habitudes de spectateur qui nous rendent ce lieu inaccessible, puisque pour se l'imaginer il est nécessaire de déchirer l'espace clos de la diégèse et d'accéder à «l'en-deçà» dont parle Marc Vernet (cf. note 8). Puisqu'elle nous emmène hors du monde diégétique, l'ambiguïté du point de vue nécessite d'être pensée en termes d'énonciation filmique. Lorsque l'acte de vision est sur-signifié, que cela soit par un mouvement d'appareil (9) ou une construction fortement perspectiviste de l'espace, s'agit-il d'une trace laissée par le producteur du discours, et même plus particulièrement par cette construction qu'est «l'auteur Carpenter» auquel nous rattachons certaines caractéristiques stylistiques, ou bien ce marquage est-il réapproprié diégétiquement pour devenir le signe du regard de Michael? Cette ambivalence ne demande bien sûr pas à être résolue, car elle résulte d'une imbrication judicieuse du fond et de la forme.

Certes, des repères nous sont livrés lorsque le tueur apparaît au premier plan en amorce (plan 18, fig. 2), puisque les plans précédents (mais lesquels exactement? cela reste parfois flou) sont interprétés rétrospectivement comme ayant été focalisés sur lui, ou lorsqu'on entend *off* son souffle barbare. Cette technique du point de vue sonore que François Jost appelle «auricularisation» (10) vient le plus souvent renforcer la présence en amorce. L'utilisation fréquente de l'amorce est symptomatique du travail que le cinéaste effectue à partir de certains codes cinématographiques. En effet, l'amorce représente le cas-limite d'un regard subjectif, puisque le spectateur

Fig. 5, plan-40c



s'imaginer être à la place de son délégué diégétique alors même que celui-ci est visible: l'identification secondaire au personnage tend à gommer la présence de ce dernier dans le champ, ou du moins à l'inscrire en creux. Ce phénomène nous ramène alors aux modalités de la perception de cette présence maléfique qui hante les plans dont Michael est absent. Laurie se croit d'ailleurs victime d'hallucinations lorsqu'elle entraperçoit la silhouette évanescence du psychopathe: nous ne cessons d'hésiter entre une présence mentale ou effective, même si le spectateur, témoin de la fuite du monstre, sait à quoi s'en tenir.

Quant au son, on ne peut lui attribuer une origine précise si sa source n'est pas visualisée: il semble investir la totalité de l'image, ce qui convient bien aux pouvoirs panoptique et ubiquitaire du tueur. Même si le souffle, trop bestial pour être humain, est perçu comme l'émanation de l'Autre menaçant, son essence infra-verbale n'en facilite pas moins, grâce à la dépersonnalisation qu'elle provoque, l'identification du spectateur (11). Nous voilà à nouveau piégés entre l'absence et la présence, la distance et l'implication, l'attraction et l'abjection. Cette position voyeuriste particulière s'avère en fait confortable pour le spectateur qui, jouant sur les deux tableaux, «se dédouane à la fois de son plaisir [...] de condamner pour exhibitionnisme la personne observée, comme de son plaisir à condamner le voyeur diégétique» (12).

Si l'amorce est un procédé fréquemment utilisé au cinéma lorsqu'un personnage est poursuivi à son insu, Carpenter semble aller plus loin dans l'exploitation des effets qu'il induit. Dans un passage qui enchaîne directement sur la phrase «on n'échappe pas à son destin» proférée par une enseignante (parlant de la personnification du destin dans une oeuvre littéraire) et suivie de la sonnerie (interprété dans ce contexte comme le glas), on nous montre des enfants sortir de l'école. L'un d'eux s'avance en courant vers le premier plan de l'image (plan 40a, fig. 3) où il percute le tueur, instant marqué par un fort son synthétique et le retour du thème musical obsédant. Le tueur serre un instant dans ses bras l'écolier qui le regarde au visage. La face de Michael est alors l'objet d'un regard diégétique auquel le spectateur n'a pas accès puisqu'il n'est cadré que jusqu'aux épaules (plan 40b, fig. 4). Ce regard d'enfant, dont la frustration du spectateur-voyeur augmente l'importance, renvoie à l'altérité fondamentale du point de vue du psychopathe que l'on aurait parfois pu croire adopté par le film. Néanmoins, le reste du plan, où nous passons sans coupe à une position du tueur en amorce (plan 40c, fig. 5), montre à quel point les glissements sont possibles et les marques de subjectivité flottantes: bien que le tueur fût dans le plan, l'absence de son visage (et surtout de ce support du regard que sont les yeux) faisait de lui une semi-présence, à la fois regardée et regardant, régime intermédiaire qui permet de ne pas

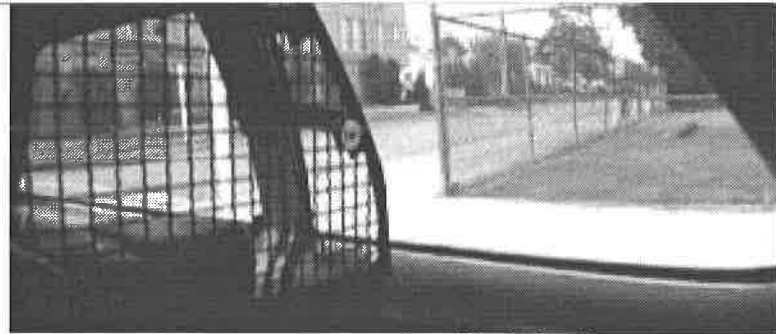


Fig. 6, plan 42a

rompre entièrement l'assimilation de ce qui est vu au regard du tueur, tout en introduisant un décalage. Celui-ci perdure lorsque Michael suit en voiture un autre enfant car la caméra, placée sur le siège arrière (plan 42b, fig. 7), ne nous offre pas véritablement une «vision avec», mais plutôt une vision «par derrière» (comme disait Jean Pouillon dans *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946). Ne pas montrer le visage, c'est aussi mettre en évidence la fonction limitative du cadre, et donc, à nouveau, renvoyer le spectateur à l'acte de monstration et souligner le caractère partiel de son savoir sur le monde du film. La détermination d'un «savoir» ne va pas sans impliquer un régime de croyance donné: ici, le témoin diégétique est justement un enfant, exclu *de facto* des victimes potentielles puisque, pour lui, le «Croquemitaine» existe bel et bien.



Fig. 7, plan 42b

### Un espace contraint

Si les plans des rues de la petite ville sont souvent larges et aérés grâce aux constants mouvements d'appareil, ils n'en construisent pas moins une image oppressante de l'espace parcouru par Laurie. En fait, cet ensemble de rues qui se croisent constitue une sorte d'échiquier, de labyrinthe qui restreint et oriente les déplacements. Le décor même du film contribue bien sûr à créer cet effet (13), notamment grâce aux allées d'arbres qui accentuent la composition perspectiviste de l'image tout en balisant les trajets. Le carrefour sur lequel s'ouvre la partie située à Haddonfield (plan 1, fig. 1) est un

Fig. 8, plan 42c





Fig. 9, plan 109a

élément récurrent: représentation schématique de la rencontre de deux trajectoires, celle du tueur et celle de sa victime, il est l'expression concrète, visualisée, des forces à l'œuvre dans le film. Avant d'être symboliques (le bien/le mal), ces «forces» sont purement physiques: les personnages correspondent à un lieu donné d'une géographie fondamentalement coercitive, ils sont des points définis les uns par rapport aux autres (où justement le tueur – d'ailleurs nommé *The Shape* dans le générique de fin, c'est-à-dire présenté comme une entité toute formelle – constitue parfois une inconnue) et subissant une vectorisation donnée. C'est pourquoi cette partie d'*Halloween* peut être considérée comme éminemment abstraite, plus proche des espaces mentaux fascinants créés par les *travellings* d'un Resnais (*Toute la mémoire du monde*, *L'Année dernière à Marienbad*) que d'un film d'horreur traditionnel. En effet, la perception d'une telle topographie est le produit d'un travail spécifique, car elle repose surtout sur des options de «mise en scène» au sens d'interactions entre les déplacements des personnages dans le cadre et les changements de position de la caméra. Ainsi les très nombreuses perpendiculaires sont-elles systématiquement soulignées par un déplacement du personnage dans l'axe de la caméra (plan 40a, fig. 3), voire par des directions opposées empruntées simultanément par plusieurs personnages (plans 8b, et 46). En outre, les mouvements d'appareil dessinent également des trajectoires qui interfèrent dans cette représentation spatiale. L'endroit où les routes se croisent est généralement mis en évidence par un panoramique ou un *travelling* arrière qui devient progressivement latéral (plans 8a/8b): la coexistence de deux

Fig. 11, plan 114



trajectoires au sein d'un même mouvement souligne l'existence possible d'un point de coupe. La distance qui sépare l'objectif des personnages du champ a aussi son importance, car on constate qu'elle s'amenuise alors que le *travelling* latéral se met en place (plans 9a/9b). Celui-ci est donc la figure de l'observation rapprochée, celle qui présage d'un danger sans le représenter directement (contrairement aux *travellings* avant, produit d'une pulsion voyeuriste, ou arrière, qui donnent l'impression que la victime se jette irrémédiablement dans la gueule du loup). Lorsque le tueur suit l'enfant au sortir de l'école, il se contente de le désigner comme victime en le «mettant dans le cadre» (celui de la vitre du véhicule: plan 42c, fig. 8) et en se rapprochant de lui jusqu'à rouler parallèlement à la direction de sa marche. Cet exemple est révélateur du statut métadiscursif des plans pouvant relever d'une focalisation sur le tueur: il s'agit avant tout d'une composition spatiale entre une caméra et son «objet». Cela explique donc que les cas de «cadre dans le cadre» jouent souvent, dans *Halloween*,

Fig. 10, plan 109b



un rôle déterminant dans la composition de l'image. En outre, dans ce passage, le tissu composé des différentes trajectoires est représenté dans l'image elle-même par des éléments qui s'interposent entre l'objectif et l'enfant: d'abord le grillage de la cour d'école (plan 40c, fig. 5), puis celui qui se trouve dans la voiture volée à l'hôpital (plan 42b, fig. 7). Tous deux occupent, à un moment donné, l'intégralité du champ, poursuivant sur un mode bidimensionnel la représentation labyrinthique de l'espace qui régit l'ensemble du segment. On peut même dire que la claire-voie qui délimite la place de jeu et tient le tueur à distance permet de passer à la tridimensionnalité puisqu'elle forme un angle (plan 42a, fig. 6: panoramique naturel lorsque la voiture tourne) où se rencontrent les deux trajectoires que dessine le déplacement du tueur, parallèle aux pans de treillis.

Au vu de ce qui a été dit, il n'est pas étonnant que le segment intéressant pour l'examen de plans à focalisation indéterminée se termine à un croisement de chemins, là où Laurie attend son amie qui vient la chercher en voiture. La succession de deux raccords opposés (nord-sud) sur le regard de Laurie, de même que l'inversion dans le mouvement d'un

*travelling* latéral (plan 109a fig. 9 / plan 114, fig. 11) qui semble utiliser le personnage comme pivot (plan 109b, fig. 10) donnent l'impression d'un espace parcouru dans tous les sens, et non plus en optant pour un axe unique. C'est pourquoi le début de la séquence du trajet en voiture fait en quelque sorte la somme de ce qui a précédé, tout en confirmant la position centrale (14) du personnage joué par Jamie Lee Curtis. Ce repère

suspendra nombre d'indécisions par son effet concentrique: par la suite, le champ sera rarement à tel point traversé par d'innombrables lignes imaginaires, voies potentielles à l'intrusion du Mal.

Alain Boillat

### Notes

- (1) La mention «John Carpenter's» qui, sur les affiches, précède le titre de ses films et fait du cinéaste une sorte de «label de qualité», en est une manifestation. Pour ce qui est de la réception critique récente, on peut mentionner la place accordée par les *Cahiers du cinéma* à un entretien avec Carpenter dans un numéro de 1998 (523, pp. 39-49), contemporain de la sortie de son dernier film *Vampires* et d'une rétrospective complète de son œuvre à la Cinémathèque française.
- (2) Dès les premières lignes consacrées à *Halloween*, Jason Dark (John Carpenter, *Das grosse Filmbuch*, Hamburg, Bastei-Verlag, 1990, p. 57) fait remarquer que le budget du film (300'000 dollars) était extrêmement faible comparativement aux recettes qui s'élevèrent déjà, après quelques semaines d'exploitation dans les seules salles américaines, à 10 millions de dollars. Cet aspect est également souligné à maintes reprises par les intervenants filmés dans un récent documentaire joint à une version spéciale en DVD (*Halloween*, Anchor Bay Entertainment, 1999), *Halloween Unmasked 2000* (de Mark Cerulli).
- (3) «Profilmique» au sens donné originellement par le filmologue E. Souriau (*L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953) d'une réalité comprenant ce qui s'est trouvé devant la caméra au moment du tournage.
- (4) Ou, pour être plus précis, avec un système antérieur au Steadicam nommé «Panaglide» (selon un entretien dans Jason Dark, op. cit., p. 63) qui permet au caméraman d'effectuer des mouvements continus et doux. Notons que, dans la même interview, Carpenter affirme: «J'aime tout simplement bouger la caméra. Si cela était possible, j'installerais pour chaque plan un mouvement d'appareil» (*ibid.*).
- (5) Voir par exemple la parodie systématique des caractéristiques de ce plan-séquence dans ce qui est également la séquence d'ouverture de *Blow Out* (De Palma, USA, 1981), mais qui s'avère ensuite être un «navet» que regarde le personnage du bruiteur joué par John Travolta.
- (6) Notons que le temps diégétique de *Halloween II* (Rick Rosenthal, USA, 1981), film qui s'ouvre sur des plans empruntés à la fin ouverte du premier épisode, est également compris dans cette même nuit. On retrouve les personnages exactement là où on les avait laissés. Dans la mesure où il débute déjà durant la nuit, ce film se veut plus sanglant.
- (7) Luc Lagier titre de façon significative son texte sur *Halloween* «L'ambiguïté du point de vue» (L. Lagier et J.-B. Thoret, *Mythes et masques: les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, 1998, p. 79). Dans un entretien avec John Carpenter placé en début d'ouvrage, le cinéaste confirme (certes postérieurement) que la question du point de vue était effectivement l'une de ses préoccupations: «Ensuite [après la séquence d'ouverture en plan 'subjectif'], je me suis plutôt

servi de la Panaglide [cf. note 4] comme d'une Dolly. L'idée était de laisser le spectateur dans une certaine indécision et de le faire douter de ce que nous montre la caméra. Il me semble qu'il s'agissait d'une façon assez nouvelle d'instaurer une tension et un suspense à l'écran» (op. cit., p. 33). La volonté de ne pas exploiter dans la plus grande partie du film les possibilités du nouveau système pour susciter le sentiment que la caméra «fait corps» avec un personnage, mais de composer des *travellings* «classiques» (la Dolly est un type de chariots à *travellings*), c'est-à-dire plus mécaniques et moins fortement susceptibles d'être réappropriés diégétiquement, confirme ce qui a été dit ici du statut énonciatif ambigu des plans présentant un mouvement.

(8) Ce principe se perpétue jusqu'aux derniers plans du film, puisque le monstre, touché par plusieurs balles, disparaît subitement. On nous montre ensuite une série de lieux vides qui ont pour fonction de clore le film en récapitulant ce qui a été vu tout en soulignant l'ubiquité du tueur qui ne cesse de les hanter. Au vu de ce jeu systématique sur le flottement qui entoure la présence de Michael, il n'est pas étonnant que Marc Vernet, dans son livre intitulé *Figures de l'absence* (Paris, Ed. de l'Etoile, 1988, pp. 44-49), se soit intéressé à *Halloween*, principalement en ce qui concerne l'usage de l'«en-deçà» de la caméra.

(9) *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman* (Lyon, Presses Universitaires, 1987, chapitres I et II).

(10) Cet aspect énonciatif est traité par K. Johnson («The Point of View of the Wandering Camera», *Cinema Journal* 32, No.2, 1993, pp. 49-56) lorsqu'il développe le concept emprunté à S. Chatman de «wandering camera». Malheureusement, lorsque Johnson aborde brièvement le film de Carpenter, il ne prend en compte que le plan-séquence initial qui procède d'un point de vue que l'on identifie de façon univoque comme étant subjectif dès l'instant où le bras du jeune Michael apparaît dans le champ. Cette caméra «baladeuse» est toutefois aussi présente dans les scènes diurnes ultérieures.

(11) Comme l'explique Michel Chion (*La Voix au cinéma*, Paris, Ed. de l'Etoile, 1982, 1993, p. 56): «L'extrême de cet effet d'investissement du spectateur, [...] quand la voix ne sert plus qu'à nous faire ressentir dans notre corps la vibration du corps de l'autre, du personnage qui véhicule l'identification, on le trouve quand il n'y a ni texte ni mots, mais seulement une respiration très proche, ou des râles, des soupirs, ...».

(12) Marc Vernet, op. cit. (note 8), p. 46.

(13) Dans *Halloween II*, dont le scénario fut co-écrit avec Carpenter, cette fonction est assumée par un dédale de couloirs d'hôpital. La construction de l'espace via le filmage n'est toutefois pas particulièrement travaillée dans cette optique.

(14) Un statut particulier que Laurie avait déjà acquis grâce aux raccords sur les regards et à une voix d'aparté.

### Sites Internet

<http://www.halloweenmovies.com>

site très complet sur le film de Carpenter et les sequels.

[http://www.geocities.com/j\\_nada/carp/](http://www.geocities.com/j_nada/carp/)

un des sites les plus complets consacré à John Carpenter (nombreux liens)

<http://www.horrormovies.com/horrorsearch/pages/>

portail consacré au film d'horreur