

Michael Henry

Entretien avec John Carpenter

« Nous sommes tous des démons »

Qu'est-ce qui vous a fasciné dans le scénario de L'Antre de la folie ?
J'ai lu la première mouture du script il y a plusieurs années. En gros, c'était déjà le film, mais sans les références à H. P. Lovecraft. C'était l'histoire d'un enquêteur plutôt cynique, un professionnel comme les aimait Howard Hawks, qui a tout vu et tout fait. Au cours d'un voyage, il découvre qu'il est le protagoniste d'un roman d'épouvante et qu'il complète celui-ci au fur et à mesure. Mais l'écrivain n'apparaissait pas au deuxième acte. Sutter Cane n'était pas encore Lovecraft. Deux ans et un film plus tard, j'en ai lu une nouvelle version. Michael De Luca, le scénariste, qui est aussi un des responsables de la production chez New Line, y avait introduit une dimension lovecraftienne. Depuis ma jeunesse, je suis passionné de Lovecraft. Cette fois, j'ai été vraiment accroché. Je me suis mis à retravailler le scénario avec Michael. Nous en avons fait un hommage à Lovecraft et grâce à lui nous fûmes en mesure de plonger au cœur même de l'épouvante.

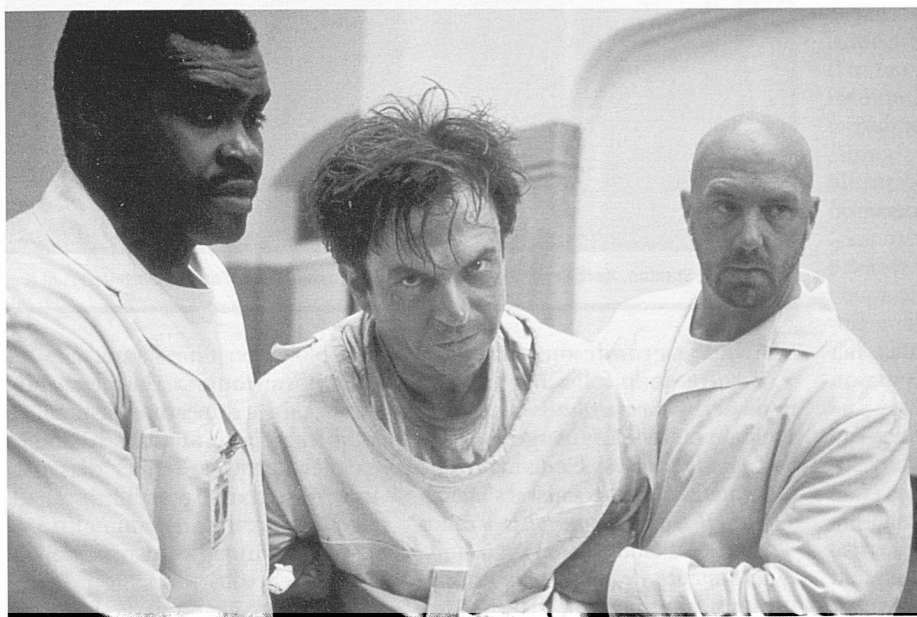
Dans The Fog, le conteur interprété par John Houseman s'appelait Machen en hommage à l'écrivain Arthur Machen, prédécesseur et inspirateur de Lovecraft. Vous pratiquiez déjà une mise en abyme du récit. Aujourd'hui, L'Antre de la folie vous offre une structure parfaitement circulaire et vous permet d'aller beaucoup plus loin. On pourrait à nouveau citer Edgar Poe : « Ce que nous voyons, ou croyons voir, est un rêve à l'intérieur d'un rêve. »
Absolument. L'histoire elle-même est la seule réalité. C'est une situation drôle et terrifiante à la fois, et on aborde la dimension onirique, la notion de réalité double, plus directement que dans mes autres films. C'est Chandler, Lovecraft et



John Carpenter pendant le tournage de L'Antre de la folie.

Buñuel réunis pour un soir au cinéma ! Voilà ce qui m'a vraiment séduit.
A l'origine, l'auteur des best-sellers était inspiré par Stephen King ?
En effet, King était le point de départ. La plupart des spectateurs penseront qu'il s'agit de lui. A moins qu'ils ne connaissent un peu l'univers de Lovecraft, le culte de Cthulhu, l'inversion de la chrétienté, les grands Anciens qui attendent le moment de revenir et reconquérir le monde... C'est en fait un univers très différent de celui de King.

Mais pas différent de celui que vous explorez d'un film à l'autre. Vous paraissez toujours revenir au même thème : une force maléfique, captive dans un monde parallèle, s'efforce de pénétrer dans notre monde et pour parvenir à ses fins utilise des créatures humaines.
Je me suis souvent demandé pourquoi je suis si attiré par ce thème. Au fond, je le sais, mais je ne souhaite pas trop m'interroger ou m'analyser. Je tiens à rester instinctif dans mon travail. Comme le comique professionnel qui évite de faire une psychanalyse de peur de ne plus être drôle. C'est une crainte superstitieuse. Comme ma patte de lapin !



Dimension onirique et notion de réalité double : Sam Neill dans *L'Antre de la folie*.

D'où vous vient cette passion pour le fantastique ? Du cinéma ou de la littérature ?

Du cinéma. J'y suis allé dès mon plus jeune âge. C'est là que j'ai tout découvert, la fantaisie, le merveilleux, la science-fiction, l'épouvante, les thrillers. Ça a été un coup de cœur. L'aspect visuel a toujours été déterminant. Ma première grande expérience remonte à l'âge de quatre ou cinq ans, quand j'ai vu *Le Météore de la nuit*¹. Ce fut un choc profond. La combinaison des effets visuels et sonores m'a vraiment terrifié. Encore aujourd'hui, en repensant à la séquence d'ouverture, j'ai froid dans le dos. J'ai toujours marché à ce genre de cinéma, il est sur ma longueur d'onde. Je suis avant tout un voyeur.

Cela vous a incité à tourner des films en 8 mm avec la caméra paternelle. Ont-ils quelque rapport avec ce que vous avez réalisé par la suite ?

Ils étaient très semblables, mais c'étaient bien sûr des imitations

grossières des films que je voyais. En vérité, j'ai été motivé par deux passions : la musique et l'image. Le cinéma est la seule forme d'expression qui les marie. Je suis un voyeur et un musicien.

Votre père était un musicien professionnel ; il aurait notamment contribué au fameux Nashville sound. Votre approche de la musique n'est-elle pas très différente ? Vous privilégiez le synthétiseur, des pulsations, des rythmes beaucoup plus syncopés, quand vous composez pour vos films.

C'est plus compliqué ! Mon père était un exemple parfait de dualité. C'était un musicien de formation classique, un violoniste brillant. Mais en douce il allait s'encanailler en jouant du rock et de la country ! Il avait beau faire partie de l'orchestre philharmonique de Nashville, jouer du Haydn ou du Mozart avec Isaac Stern, on allait aussitôt après les concerts écouter Roy Orbison et du rock'n'roll !

Donc 'une double influence. Moi-même je jouais dans un groupe de rock quand j'étais à la fac. Mon père m'a enseigné le violon, mais je n'étais pas vraiment doué. Je joue aussi de la guitare et de divers instruments. Si je me suis mis à jouer du synthétiseur, c'est pour marier le rock et la musique classique dans mes partitions. Je peux tout faire sur mon clavier.

Revenons à vos découvertes fantastiques. Quels sont les films des années cinquante qui vous ont marqué ? L'Invasion des profanateurs de sépultures ?

Il m'a marqué plus tard. Je ne l'ai pas vu à sa sortie, je vivais dans une petite ville et les films nous arrivaient toujours avec retard. Ceux qui m'ont le plus influencé, ce sont *Quatermass* et surtout *Quatermass II*, qui m'a fait un choc énorme. La série a été conçue par Nigel Kneale, un an, je crois, avant *L'Invasion*... Sur une idée similaire, une idée très forte, celle d'extraterrestres venus prendre possession des êtres humains. Des pierres étranges tombent de l'espace comme un pluie de météorites ; quand vous les ramassez, elles s'ouvrent, dégagent une odeur d'ammoniac et vous infligent des marques sur le visage... et tout d'un coup, votre volonté ne vous appartient plus.

Vous étiez davantage attiré par la science-fiction ?

Je préfère, j'ai toujours préféré la science-fiction. C'est ce que je visionne le plus volontiers... après

1. *It Came from Outer Space* de Jack Arnold (1953).



JOHN CARPENTER

Hawks et Buñuel. Surtout la science-fiction des années cinquante. Mes préférés sont les Corman : *It Conquered the World*, *Not of This Earth*, *Attack of the Crab Monsters*... J'aime leur vitesse, leur économie, l'audace insensée avec laquelle Corman manie les effets spéciaux, même quand ils sont ultrafauchés. Mais j'aime le genre en soi. J'ai été enfant à l'ère de la terre atomique ; tous ces monstres avaient été enfantés par la bombe, c'était tout à fait réel pour moi. Le surnaturel, ou l'épouvante, c'est autre chose, une autre dimension. Ça, c'est un don qui me vient de ma mère. J'ai reçu beaucoup de dons de mes parents, une certaine créativité, la musique... Ma mère m'a fait don de la fantaisie. J'ai ainsi plusieurs modes d'approche du fantastique. La science-fiction est beaucoup plus facile pour moi. Un film d'horreur est toujours plus délicat, plus complexe.

Pourquoi ?

La bonne science-fiction s'adresse à l'intelligence conceptuelle, tandis que l'épouvante ou le merveilleux s'adressent à l'inconscient. Imaginez une tribu d'humains terrifiés assis autour d'un feu de camp la nuit. Le sorcier tente de calmer leurs frayeurs et de leur expliquer ce qu'est le mal. Il désigne deux sources. La première, c'est le mal qui est « là-bas » et il pointe au-delà du cercle, vers l'obscurité où l'on entend des bruits inquiétants. La seconde est « ici » et il pointe le doigt vers lui-même, puis vers ses auditeurs autour du feu. Le domaine de la science-fiction se situe au-delà du cercle, tandis que l'épouvante émane de l'intérieur. C'est un peu plus dur pour un artiste de s'en approcher, et je le fais toujours avec précaution car je sais qu'au fond nous sommes tous des monstres. Au fond de chacun, il y a un gouffre sombre. Parfois vous pouvez entrouvrir la porte et regarder à l'intérieur. Je préfère ne pas l'ouvrir trop grande. Ni trop vite.



Harry Dean Stanton, Kurt Russell et Adrienne Barbeau dans *New York 1997*.

Elle est grande ouverte dans L'Antre de la folie. Il n'y a plus de héros comme dans The Thing ou Invasion Los Angeles, plus de champion de l'individualisme auquel le public puisse s'identifier. Il n'y a même plus d'innocents : les enfants courent comme une meute de loups ; ils paraissent échappés du Village des damnés. Le tableau est plutôt sombre, non ?

C'est pourquoi je n'ouvre pas la porte trop vite ! L'horreur me touche de très près. Cela n'a rien d'intellectuel. Quand j'aborde le surnaturel, je suis dans l'inconscient. Pour moi, ce sont deux mots synonymes.

Dans L'Antre de la folie, l'écrivain Sutter Cane s'imaginer être Dieu. Mais, en réalité, il est lui aussi manipulé. Tout est pré-déterminé ; il n'y a plus de libre arbitre.

Ce sont les prémisses du film. Je vous accorde que c'est très sombre. Je ne suis pas sûr que mon credo personnel aille jusque-là. Peut-être, peut-être pas... En tout cas, c'est mon film le plus pessimiste. A cause de l'humour, le public ne s'en rendra peut-être pas compte. L'essentiel pour moi, c'est qu'il fonctionne comme un film d'épouvante. Il s'impose, aujourd'hui, de ressusciter ce genre moribond. Nous avons traversé un très long cycle, ce que j'appellerais le cycle *Nightmarre on Elm Street*. Il commença avec *Psychose*, se poursuivit avec *La Nuit des masques* et *Vendredi 13*, puis sombra dans

l'« exploitation film » pour adolescents. C'est toujours la même histoire sous des oripeaux différents. Le comble est atteint quand Freddy Krueger se met à débiter des plaisanteries, dans le style de *Deux Nigauds contre Frankenstein*. Récemment, nous avons vu Coppola avec *Dracula*, Branagh avec *Frankenstein*, Nichols avec *Wolf* tenter de redonner vie aux figures classiques du genre. Mais ce dont nous avons besoin, c'est d'histoires nouvelles, et non d'un nouveau film de vampire. Ras le bol ! On connaît, on a déjà donné ! On ne fera jamais que mieux Christopher Lee, jamais mieux que *Le Cauchemar de Dracula*. Jamais mieux que la scène où l'héroïne ouvre la fenêtre et attend le vampire pour se donner à lui. Et on ne peut pas faire mieux que Peter Cushing se précipitant sur les rideaux pour que la lumière du jour pénètre à temps dans la pièce. Ils étaient les meilleurs !

Auriez-vous pu survivre comme réalisateur sous contrat dans les années cinquante, comme l'ont fait Terence Fisher ou Roger Corman ?

J'aurais adoré ça ! Ça aurait été le rêve. Par un hasard heureux ou malheureux, je ne sais pas, je suis arrivé au cinéma à une époque où il connaissait des changements radicaux. Nombre de ces changements étaient salutaires : davantage de liberté, des idées nouvelles, et surtout la fin du Hays Office, ce qui nous est arrivé de mieux. Ce que



« Si je réussissais à vous convaincre... » : Kurt Russell dans *The Thing*.

j'aimais dans les vieux films, et je les aime toujours profondément, c'était leur adhésion à des codes rigoureux. Mais la modernité alors, c'était les films français et italiens, les nouvelles vagues européennes. Quand j'étais encore au lycée, j'ai vu *La Source* de Bergman. Je suis resté bouche bée : « Ça alors ! Ça ne ressemble à rien de ce que produit Hollywood. Il a une respiration différente et ne se termine pas comme un film est sensé se terminer ! » Soudain des horizons nouveaux s'ouvraient. Et c'est ainsi que commença la grande période d'expérimentation des années soixante et soixante-dix. Une période fertile en films majeurs.

A l'époque, les jeunes cinéastes américains se référaient volontiers à Godard ou Fellini, mais vous préférez invoquer Hawks ou Hitchcock, des cinéastes travaillant au sein de genre codifiés.

Absolument. C'était un choix, une intention délibérée d'aller dans une certaine direction : Hitchcock, Hawks, Ford, Welles, les cinéastes américains classiques. Quand j'ai fait des études de cinéma, ce sont ceux qui m'ont passionné, qui m'ont le plus influencé. A côté, il y avait une autre sensibilité, celle de la science-fiction et de l'épouvante. Dans les années cinquante, les distinctions étaient tranchées. Un film « A » avait des vedettes, un *happy end*, un récit traditionnel. Parce que moins coûteux, un film « B » pouvait être

plus audacieux, voire subversif, on pouvait y faire passer des tas de choses. Mais pour moi, Hawks et Corman ne sont pas contradictoires. J'ai essayé de les concilier. Je me suis inspiré des maîtres classiques, tout comme des contrebandiers. C'est ce sur quoi j'ai bâti ma carrière.

On perçoit une évolution dans votre œuvre. A l'époque de *La Nuit des masques*, vous vous défendiez d'exprimer quelque message que ce soit. Mais, depuis *New York 1997*, vos films reflètent clairement une prise de position sur le monde où nous vivons.

Je ne crois pas que j'exprime un message. Le mot « position » est plus juste. Le film à message type, c'est *La Voix que vous allez entendre*, où Dieu s'adresse aux hommes par la radio ! Ça ne marche jamais ; ce n'est pas mon style. Mais des thèmes, oui. Le thème, dans un film, est comme un thème en musique. Il évolue, se développe et sous-tend les émotions. Ce n'est pas un commentaire politique. Plutôt un fil poétique.

Votre cinéma fait appel à des émotions très fortes, viscérales même. Vous êtes non seulement un voyeur, mais aussi un manipulateur d'émotions. Vous aimez jouer avec le public, le tenir en haleine, le terrifier, le surprendre...

Je suis un *showman*. Si vous êtes dans le show-business, il faut leur

donner un show, les épater. Quand j'étais gamin et que j'allais au cinéma, je voulais des émotions fortes. Quand *La Chose d'un autre monde* passait la porte, vous envoyiez valser votre pop-corn ! Quand Patricia Owens découvrait *La Mouche*, vous sautiez en l'air ! C'est ce que je cherche moi-même à provoquer.

La clé dans toute mise en scène fantastique, c'est le dosage entre ce qui est visualisé et ce qui ne l'est pas. D'un film à l'autre, votre stratégie varie.

Tout dépend de l'histoire que j'ai à raconter. Dans *La Nuit des masques*, il s'agit simplement d'un criminel armé d'un long couteau. Nous connaissons tous, depuis le plus jeune âge, les dangers que pose une lame de couteau. Vous n'avez pas besoin de l'énoncer. *The Thing*, ce serait plutôt l'inverse. Traditionnellement, on faisait appel à un jeu d'ombres, ce qui ne manquait pas d'élégance mais est devenu un cliché. Je me suis dit que si je visualisais la « chose » et que je réussissais à vous convaincre que c'est vraiment un monstre, vous seriez secoués au plus profond car vous n'auriez jamais rien vu de pareil.

Vous aviez commencé *The Fog* dans le style des productions Val Lewton, l'horreur étant simplement suggérée.

Ça ne marchait qu'à 75 %, pas à 100 %. L'idée initiale était de se contenter d'ombres. Mais j'ai dû retourner des plans plus explicites pour quelques séquences. Et le film s'est mis à fonctionner. C'est là que ma carrière a pris un tournant décisif. Si je m'en étais tenu à un jeu d'ombres, si j'avais été plus mesuré, je n'aurais pas été aussi marginalisé, j'aurais davantage été accepté par le système. Mais je ne me serais pas autant amusé !



Dans L'Antre de la folie, vous combinez les deux stratégies. Le plan le plus inquiétant est peut-être celui de la porte gluante : on ne peut qu'imaginer des horreurs sans nom, dignes de Lovecraft ! Mais il y a aussi des effets explicites très spectaculaires.

Comme la transformation de Julie Carmen ! Vous avez déjà vu la tête de quelqu'un faire des choses pareilles, ramper, pivoter, se retourner sur elle-même ? Vous avez sauté en l'air, j'espère ! Un de mes moments préférés est celui où Sam Neill regarde dans le gouffre, tandis que Julie Carmen lit tout haut le livre : elle décrit les abominations que Trent est en train de voir. Nous ne les voyons pas car la caméra reste sur le visage de Sam, et c'est d'autant plus terrifiant. Mais l'instant d'après, voilà que les créatures surgissent ! C'est comme un jeu de cache-cache ! Vous avez les deux approches dans la même séquence, presque simultanément. Je les aime toutes les deux également ; ça doit venir de ma propre dualité !

Au cours des années cinquante, la métaphore centrale du cinéma fantastique était la contagion du communisme. Dans Invasion Los Angeles, c'est l'inverse : les monstres sont les yuppies, l'électorat reaganien des années quatre-vingt.

Et comment ! C'est l'un de mes films favoris. J'aime son côté subversif ; c'est une vision critique totalement étrangère au cinéma hollywoodien d'aujourd'hui. *Invasion Los Angeles* est un documentaire, pas une fiction ! Depuis les dernières élections, les monstres sont partout. Voyez le Congrès ! Le pays paraît susceptible de basculer dans le fascisme. Je ne suis pas sûr qu'on les arrêtera à temps. Croyez-moi, je ne me sépare plus de ma paire de lunettes noires ² !

Dans Les Aventures d'un homme invisible, la paranoïa du héros est aussi justifiée que dans Les Trois Jours du Condor par exemple. On attendait une comédie, mais cela vire au thriller cauchemardesque.

Les Aventures... a été démoli par la critique pour de mauvaises raisons. C'est une fable sur l'homme d'aujourd'hui. Le protagoniste a perdu son identité ; il veut désespérément retrouver son image. C'est ce que tous les Américains ressentent, plus ou moins confusément. C'est une angoisse très contemporaine. Je me suis tout de suite identifié à ça.

On retrouve le même personnage de fonctionnaire reaganien, de « faucon » à la Oliver North, sous les traits de Lee Van Cleef dans New York 1997, Richard Jaeckel dans Starman et Sam Neill dans Les Aventures d'un homme invisible. Les institutions gouvernementales – la Norad, la CIA ou le président lui-même – sont devenues la nemeses du héros.

Je crois que tout système conçu par l'homme a un potentiel maléfique. La confiance, c'est bien perdu, non ? Comme dit Kurt Russell dans *The Thing* : « La confiance, ça ne court plus les rues. Ta confiance, mon vieux, mets-la dans le Seigneur ! » Il y a tout de même une exception parmi mes films. Dans *Assaut*, les flics du commissariat étaient des héros. Il est vrai qu'il y avait un hors-la-loi avec eux, mais les protagonistes avaient un code d'honneur, un code de vie. Le flic noir est un héros de western classique. Le moment où il décide de donner une arme au hors-la-loi est celui qui m'intéresse le plus. Ce n'est pas un commentaire sur la loi et l'ordre, mais plutôt un rapport entre hommes comme chez Hawks. Car *Assaut* était avant tout la chance de faire un western : je mourais d'envie de tourner *Rio Bravo*, mais je n'avais pas assez d'argent pour m'offrir des chevaux ³.

Dans L'Antre de la folie, comme dans Prince des ténèbres, une église est le point de fixation des forces du mal. Mais cette fois les symboles chrétiens sont inopérants, qu'il s'agisse des croix que Sam Neill dessine dans sa cellule, de l'église byzantine, du Christ de la mosaïque...

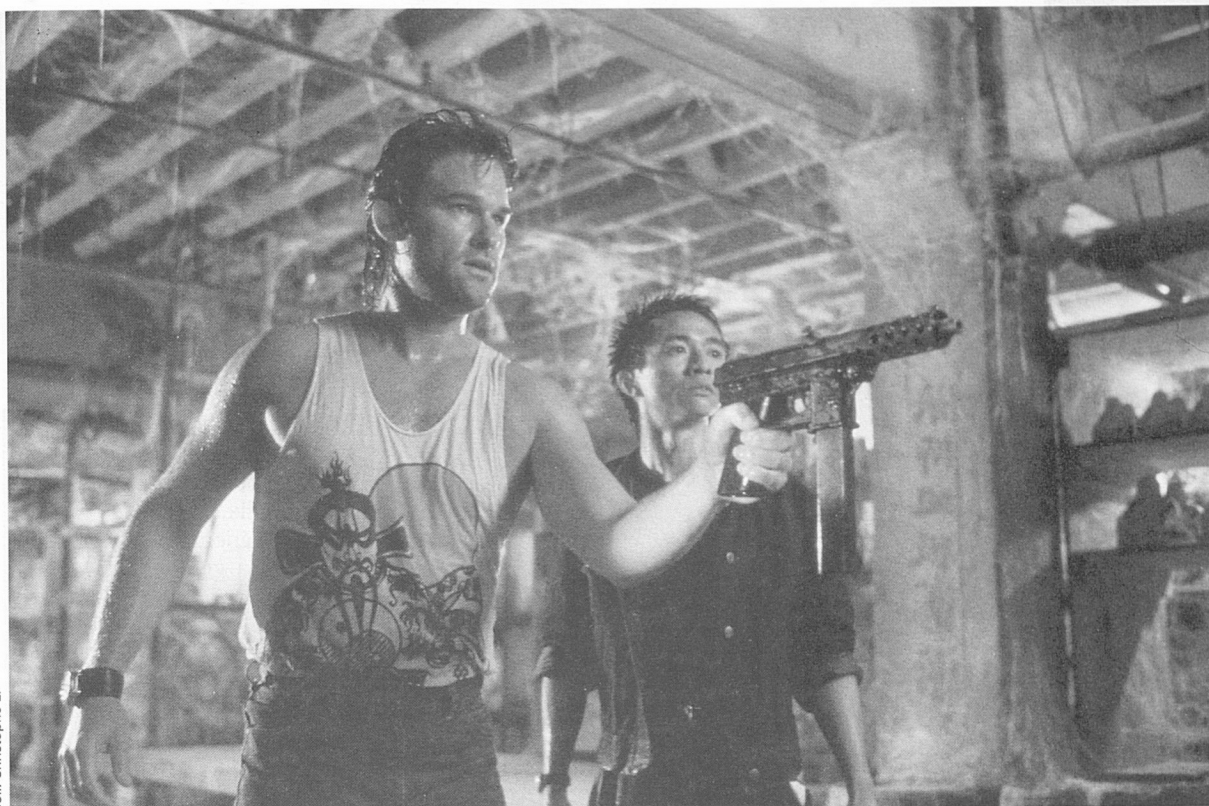
Ce n'est pas, bien sûr, un commentaire sur l'Eglise d'aujourd'hui. Toute institution, tout individu porte le mal en soi. C'est vraiment très simple. Le bien et le mal, telle est la dualité de l'homme. Nous sommes tous des démons. Parfois nous le sommes dans notre sommeil, parfois à l'état de veille. Parfois aussi, le mal se cache là où vous l'attendez le moins, comme dans une église. Il a beaucoup été question, récemment, de sévices sexuels dont ont été victimes des enfants de la part de prêtres. Pour moi, c'est une forme hideuse, infernale, du mal. Cela ne veut pas dire que chaque église est la porte de l'enfer.

Dans Invasion Los Angeles, l'église épiscopaliennne servait de quartier général aux résistants.

Et dans *Prince des ténèbres*, le prêtre interprété par Donald Pleasence essayait de nous sauver, d'arrêter l'Anti-Dieu. Il n'y a pas là un message à sens unique. Il faut admettre que le mal peut apparaître n'importe quand et n'importe où. C'est vraiment terrifiant, mais c'est la réalité du monde dans lequel nous vivons.

2. Carpenter évoque les lunettes spéciales qui permettent au héros d'*Invasion Los Angeles* de détecter les extraterrestres infiltrés dans la ville.

3. *El Diablo*, le western que Carpenter a longtemps eu en projet, a été produit par HBO en 1990 et réalisé par Peter Markle. Scénario de Carpenter, Tommy Lee Wallace et Bill Phillips.



« Une tentative qui a été mal reçue » : Kurt Russell dans *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin*.

Dans *La Chose d'un autre monde de Hawks*, chaque individu se définit par rapport au groupe ou à l'institution. Dans votre version, le groupe n'a plus aucune cohésion et les individus ne représentent plus qu'eux-mêmes.

Moi, ce sont les similarités qui me frappent. Au cœur de l'œuvre hawksienne, il y a un fatalisme romantique. Quel que soit votre métier, vous n'avez pas d'autre choix que d'être le meilleur. Et vous mourrez de toute façon. Que faites-vous quand votre meilleur ami meurt ? Vous dites : « Il n'était pas assez bon. » Ou bien : « Qui est Joe ? Je ne connais pas de Joe. Tu veux que je le fasse empailler ? » Moi aussi, par certains côtés, je suis un fataliste romantique. Hawks a inventé cette sensibilité au cinéma, on la repère dans tous ses films, particulièrement dans *Seuls les anges ont des ailes*, mon film favori. Voilà encore un film qui a une vérité documentaire. Je le sais d'autant mieux que je suis aussi pilote d'hélicoptère. J'ai compris ça tout récemment en perdant un ami dans un accident. En voulant échapper au brouillard, il est descendu trop bas, a heurté un pylône et s'est écrasé. Exactement comme dans le film. L'instructeur qui m'a appris à piloter m'a dit la même chose : « Il

n'était pas assez bon. » On ne descend pas en dessous des lignes électriques. Au fond de moi, je savais que j'aurais pu être à sa place. Sans doute le serai-je un jour, quand mon heure sera venue.

Vous vous identifiez à vos héros ?

Bien sûr. A la plupart d'entre eux. Il le faut, c'est mon boulot d'être tous ces personnages. Les femmes comme les hommes. Mon boulot de cinéaste, c'est de tomber amoureux de mes acteurs comme des personnages qu'ils incarnent. C'est un processus incestueux, mais fascinant !

Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin relevait du merveilleux plutôt que de l'épouvante. Vous tentiez de concilier l'horreur moderne et la tradition chinoise des histoires de fantômes.

C'est une tentative qui a été mal reçue. Aujourd'hui, j'aurais peut-être plus de succès. A l'époque, le public attendait *Indiana Jones*, pas le cinéma de Hong Kong. Il n'était pas prêt. Ma conclusion, c'est que je n'ai pas bien fait mon boulot, que je n'ai pas su leur faire comprendre ce que je faisais. Je ne les ai pas mis suffisamment à l'aise pour qu'ils prennent plaisir à ces

aventures. Un responsable de studio m'a un jour prévenu : « Tu veux avoir du succès ? Dis-leur ce qu'ils vont voir, dis-leur ce qu'ils voient, ce qu'ils viennent de voir ! » Il avait raison.

Vous ne concevez le fantastique que sur l'écran large. Depuis vos débuts, depuis *Assaut*, c'est votre format d'élection.

L'écran large, c'est le cinéma ! L'expérience cinématographique, c'est d'abord un rectangle, un magnétique rectangle. J'utilise exclusivement la Panavision. Les vieux objectifs Panavision sont mes favoris. Leurs images ont un certain look qui est splendide. Superbe. Inimitable.

L'écran large accroît le suspense. Plus le champ est ouvert, plus l'image devient menaçante. Le danger peut surgir de partout.

C'est vrai. Mais je crois que c'est tout simplement plus beau. Je pense à la scène dans *Starman* où Jeff Bridges fait ses adieux à Karen Allen, une scène très sentimentale. Ils sont tous les deux debout sur ce grand écran. On ne peut pas faire plus tendre que cette image. C'est du cinéma ! C'est pour cela que ça s'appelle « CinémaScope ». On peut tout faire avec : les terrifier, les mettre en émoi, les faire rire ou pleurer !



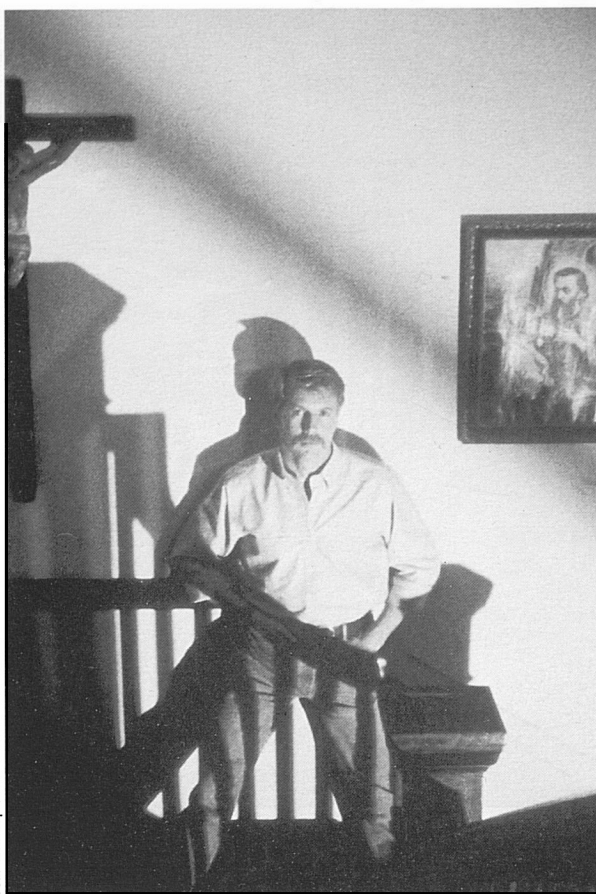
JOHN CARPENTER

L'écran large magnifie l'espace, la topographie y joue un rôle crucial. Votre stratégie visuelle prend toujours en compte la configuration des lieux, et particulièrement dans vos huis clos comme Assaut, The Thing et Prince des ténèbres.

Là encore, je suis très influencé par les cinéastes américains classiques comme Hawks, Anthony Mann ou Welles, celui de *La Soif du mal*. Mais aussi par Roman Polanski. Il a comme eux un sens aigu de la topographie. Observez son travail de caméra : dans tous ses films, du *Couteau dans l'eau* jusqu'à *Chinatown*, le lieu est un personnage. J'ai toujours été attiré par cela. Depuis les années cinquante. Je me souviens d'avoir vu *Rio Bravo* à sa sortie. Je l'ai vu cinq ou six fois. Je connaissais chaque coin et recoin de cette bourgade, comme si j'y avais vécu. Je savais où était située la prison. J'aurais su me diriger de la prison à l'hôtel. Et j'aurais su y trouver la chambre d'Angie Dickinson !

Vos films évoquent souvent la présence d'un quart monde autour ou même au cœur de la ville. Dans *Prince des ténèbres* et *Invasion Los Angeles*, les privilégiés côtoient les sans-abri. Le sort des laissés-pour-compte, des marginaux, paraît vous concerner même quand ce sont des zombies !

Cela m'intéresse énormément. C'est un thème que j'ai orchestré de façon différente selon les films. Parfois ils sont terrifiants, parfois ils sollicitent notre sympathie, comme dans *Invasion Los Angeles*. Là, on est du côté des prolétaires et vous percevez la ville de leur point de vue, celui des bidonvilles dominés par les silhouettes de gratte-ciel.



L'influence des cinéastes classiques américains : *Prince des ténèbres*.

Dans New York 1997, vous bâtissez un mur autour des marginaux et des criminels, mais dans les films suivants ils sont partout, ils sortent des égouts, ils sont le rebut envahissant d'une société en pleine dépression.

C'est comme dans la réalité : les laissés-pour-compte de toutes origines et toutes minorités nous entourent. C'est un phénomène des années quatre-vingt. Quand j'étais jeune, cela se passait hors de notre vue.

Vous paraissez obsédé par la possession ou la captation, non seulement des corps mais des esprits. La télévision est une de vos cibles favorites. Déjà dans *Invasion Los Angeles*...

Ce que je reproche à la télévision, ce n'est pas tant qu'elle vous lave le cerveau, c'est qu'elle vous le vide ! Je ne crois pas qu'elle ait les effets que lui imputent certains sociologues. Elle ne fait pas de nous des tueurs ou des robots, sous prétexte qu'elle nous accoutume à la violence. Ce qu'elle diminue, c'est notre capacité d'attention. Elle la réduit à de brefs passages, à des slogans. Elle nie ainsi la richesse de la réalité, la saveur du

moment, la beauté du silence ou d'un simple battement de cœur. La télé oblitère tout cela ; elle rend la vie insipide. J'ai un fils de dix ans ; il fait partie de la génération télé, et non de la génération cinéma comme moi. J'essaie de limiter sa consommation d'images aux films et aux sports, et je coupe le son pendant les pubs, mais je sais que c'est un combat perdu d'avance.

Livres et films sont affectés par cette consommation effrénée. C'est ce que vous dénoncez dans *L'Antre de la folie*, la commercialisation de l'épouvante. A la fin, vous impliquez le film lui-même.

Il y eut une période où j'ai dû m'impliquer dans la distribution et le marketing de mes films. C'est un processus vraiment déprimant, et vous ne savez pas à quel point cela érode votre créativité de devoir vous vendre vous-même. Il faut être drôlement mûr pour tenir le coup. Il y a une époque où je ne l'étais pas assez et j'ai songé à abandonner le cinéma. Je n'en pouvais plus. J'ai exorcisé ce démon dans *L'Antre de la folie*. Aujourd'hui, je crois l'avoir surmonté et je suis de nouveau en paix avec le système. Vous n'avez pas le choix : à moins que vous ne fassiez que des *home movies* pour vos amis, vous devez en passer par le *business*.

Est-ce votre stratégie personnelle que d'altérer entre des productions indépendantes comme *L'Antre de la folie* et des commandes de studio comme *Les Aventures d'un homme invisible* ?

Je vais là où je trouve mes histoires. Si vous venez me voir avec

WATCH TV



Coll. Christophe L.

« Les monstres sont partout... *Invasion Los Angeles* est un documentaire, pas une fiction. »

un million de dollars en banque et que j'ai envie de tourner votre script, je me contenterai d'un million de dollars. Et si vous en avez 45, ce ne sera pas différent. Je choisis toujours une histoire que je suis capable de raconter. On m'a offert *Top Gun*. Le scénario m'est tombé entre les mains. Je n'aurais jamais su comment tourner ça ; je n'aurais jamais pu prendre une histoire pareille au sérieux. Ce qui ne veut pas dire que ça ne peut pas être un bon film tourné par quelqu'un d'autre. Ce n'est pas une critique, mais je n'y toucherai pas. Même si ma vie devait en dépendre. On m'a aussi proposé naguère un script appelé *Diversion* qui est devenu *Fatal Attraction*. Je leur ai répondu : « Clint Eastwood a déjà tourné ce film, il s'appelait *Un frisson* dans la nuit. Pourquoi vouloir le refaire ? » A l'origine, Glenn Close l'emportait. C'était la seule chose qui m'avait paru intéressante. Mais quand ils ont commencé à faire des projections, le public détestait la fin. Alors ils en ont tourné une autre où elle devenait un monstre. Messieurs, je vous en prie, ayez un minimum de courage ! Il y a des projets dont je ne voudrais pour rien au monde. Je ne tourne

que les histoires qui éveillent en moi certaines résonances.

Quelles étaient ces résonances dans *Starman*, votre film le plus romantique ?

Le romantisme, précisément ! Je voulais faire un film d'aventure romantique et celui-là avait, en plus de la science-fiction, un couple en fuite sur les routes, avec un petit côté comédie à la *New York-Miami*. Et il y avait cette très belle scène sentimentale à la fin. J'ai aimé le tourner et j'ai aimé ce que Jeff Bridges a fait de son rôle.

C'est le seul de vos films où il y a une communication possible entre l'être venu d'ailleurs et les terriens.

L'extraterrestre est un cousin de celui de Spielberg. C'était un film très hollywoodien, il n'y avait rien de subversif. C'était évident dès le départ ; je savais où je mettais les pieds. A la limite, ça aurait pu être un western. Jeff Bridges aurait pu être d'une autre ville, un simple étranger. Quand il dit : « Vous, les humains, vous révélez le meilleur de vous-mêmes quand les choses tournent au plus mal », j'aimerais croire que c'est vrai !

Vous aimez faire se télescoper des éléments hétérogènes, l'ancien et le nouveau, le passé et le futur. La technologie de pointe en butte aux forces primitives. C'était déjà flagrant dans *Dark Star*, où vous renversiez les données de 2001. Votre vaisseau spatial était une poubelle...

C'est plus drôle quand rien ne fonctionne, comme dans la vie. Tout se détraque sans cesse, votre stéréo ne marche pas, votre voiture tombe en panne... Le futur, ce sera pareil !

On retrouve la même collision dans *Prince des ténèbres*. Ou dans *The Thing*, où un laboratoire scientifique plein d'équipement sophistiqué est envahi par la forme la plus crue, la plus sanglante, la plus gluante de vie organique.

Quelle est la métaphore dans *The Thing* ? Un cancer, une sorte d'infection, comme le sida. La raison qui m'a poussé à faire le film, c'est l'épisode de la prise de sang. Il figurait déjà dans l'histoire originale de John W. Campbell, *Who Goes There ?*. Une histoire écrite en 1938 ! Raison aussi pour laquelle j'ai filmé en gros plans toutes ces piqûres, ce qui n'a pas été du goût de tout le monde. Il fallait aller jusqu'au bout



JOHN CARPENTER

de la métaphore. Là, on retrouve le problème de la confiance que nous évoquions tout à l'heure. A ce stade de l'humanité, comment savoir à qui l'on peut faire confiance ? C'est un film parfait pour aujourd'hui, vous ne croyez pas ?

Vous aviez jadis conçu le projet de porter à l'écran A Descent into the Maelstrom d'Edgar Poe.

Je n'ai jamais réussi à trouver l'approche idoine pour l'adapter. Ce pourrait être une histoire de science-fiction, avec un trou noir en guise de maelström. Mais ce serait un film très cher.

Qu'est-ce qui vous a incité à tourner une nouvelle version du Village des damnés, le film que vous êtes en train de monter ? A l'origine, ne s'agissait-il pas d'une de ces métaphores sur le danger communiste ?

L'idée qu'on pouvait une nuit endormir toute une ville et en féconder toutes les femmes était peut-être inspirée par la guerre froide. Les enfants représentaient sans doute la peur de l'uniformité, du conformisme social, de l'individu fondu dans la masse. Je suis revenu au roman d'origine, *The Midwich Cuckoos* de John Wyndham. Pour moi, le thème est le suivant : que se passe-t-il quand vous découvrez que votre enfant est un tueur et qu'il peut vous contrôler ? Là où je me suis éloigné du roman, c'est que j'ai attribué des émotions à l'un des mutants. Je raconte l'histoire d'un point de vue féminin, celui d'une veuve qui encourage l'affectivité de son fils à travers la musique. On assiste au développement des sentiments chez cet enfant, tandis que de l'autre côté vous avez un groupe de gamins monstrueux qui ont un cerveau collectif. Plus je vais, plus je trouve cette histoire très actuelle. Partout il est question d'enfants meurtriers, de jeunes sociopathes. C'est dans cette direction que j'ai orienté le projet.



« Je vais là où je trouve mes histoires » : Sam Neill dans *L'Antre de la folie*.

C'est devenu un drame, davantage qu'un récit de science-fiction.

Pensez-vous que l'artiste qui œuvre dans le fantastique a une responsabilité particulière ?

La seule responsabilité que je me reconnaisse, c'est envers l'histoire. Il m'incombe de la raconter du mieux que je peux, dans le temps et avec l'argent qui m'est imparti. Sur le reste je n'ai pas de contrôle. Que le film soit un succès ou un échec, qu'il produise des réactions ou pas, cela ne dépend pas de moi. En tant qu'artiste, je serais capable de peindre un nu magnifique : je vous garantis qu'il vous ferait de l'effet. Mais, si en sortant de l'atelier, vous alliez violer une femme, c'est vous qui seriez responsable. Moi, je vous

ai juste laissé entrevoir une image. En fait, votre acte aura sans doute été déterminé des années plus tôt, quand vous étiez enfant.

Il y a quelque temps, vous aviez répondu à cette question en disant : « Je ne veux blesser personne, je veux seulement exorciser mes propres peurs. » Cela reste-t-il vrai ?

Bien sûr ! Si certains de mes films ont un retentissement, c'est parce que je reste à l'écoute de la « chose », de la bête en moi. Le démon, c'est moi. Au lieu de le lâcher dans la vie réelle, je m'efforce de le représenter sur un écran.

(Propos recueillis à Los Angeles le 23 janvier 1995, et traduits de l'américain.)

JOHN CARPENTER DANS POSITIF

Les films : *Dark Star/L'Etoile noire* (nos 171, 235), *Assaut/Assault on Precinct 13* (n° 211), *La Nuit des masques/Halloween* (nos 218, 219), *Le Roman d'Elvis/Elvis, the Movie* (nos 220, 229), *The Fog* (nos 230, 231), *New York 1997/Escape from New York* (n° 246), *The Thing* (n° 261), *Christine* (nos 276, 277), *Starman* (nos 295, 337), *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin/Big Trouble in Little China* (n° 309), *Prince des ténèbres/Prince of Darkness* (n° 329-330), *Invasion Los Angeles/They Live* (n° 340), *Les Aventures d'un homme invisible/Memoirs of an Invisible Man* (n° 379).
Bibliographie : n° 382.