

John Carpenter
Mélodies du mal

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 174, octobre–novembre 2015

Son + Vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79647ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontaine Rousseau, A. (2015). John Carpenter : mélodies du mal. *24 images*, (174), 34–35.

JOHN CARPENTER

Mélodies du mal

par Alexandre Fontaine Rousseau

L'influence de John Carpenter sur le paysage musical contemporain fait désormais presque ombrage à celle qu'a eu sa remarquable filmographie sur le cinéma de genre moderne. Le cinéaste américain a en effet marqué l'esthétique musicale des années 1980 de même que le souvenir que l'on en garde, et le minimalisme obsédant de ses trames sonores fait aujourd'hui école sur la scène électronique mondiale. Des artistes tels que Martin Jenkins de Pye Corner Audio ou Matt Hill d'Umberto s'inspirent ouvertement de ce style dont il est l'un des pionniers. Quant à ses trames sonores les plus importantes, elles ont été rééditées, au cours des dernières années, par l'excellente étiquette britannique Death Waltz. Début 2015, Carpenter faisait aussi paraître chez Sacred Bones un album de compositions inédites intitulé *Lost Themes*.

Une trame sonore de Carpenter est une signature esthétique distinctive, au même titre que tout autre élément constitutif de ses films. Plus encore, elle définit son œuvre et le souvenir qu'elle nous laisse. Chez ce cinéaste, la musique s'avère à ce point importante qu'un film dont il a cosigné la trame sonore avec son acolyte Alan Howarth porte sa griffe au même titre qu'un film qu'il aurait lui-même tourné. On pense par exemple à l'excellent *Halloween III: Season of the Witch* (1982), pourtant réalisé par Tommy Lee Wallace, où la diffusion d'un jingle publicitaire provoque une transformation surnaturelle, tuant les enfants qui portent un masque de la mystérieuse compagnie Silver Shamrock. Chaque reprise de cette mélodie familière anticipe ce moment horrifique sur lequel se termine le film, amplifiant par le fait même la tension qui porte le récit.

Quant au leitmotiv qui traverse le premier *Halloween* (1978), il s'avère tout aussi mémorable que celui qui sert à annoncer l'arrivée du requin dans le *Jaws* de Steven Spielberg. Sa froideur d'acier rappelle la démarche précise et désincarnée de l'assassin Michael Myers, personnage somme toute anonyme. En fait, l'identité même

de ce protagoniste est essentiellement subordonnée à ce thème, qui devient rapidement familier, servant autant à le caractériser qu'à suggérer sa présence. Ces quelques notes dont la menace immanente plane longuement suggèrent qu'il est impossible d'échapper au tueur, à la fois créature de chair et d'os et esprit immatériel dont l'existence relève du funeste présage. En ce sens, Michael Myers devient inquiétant parce qu'il n'est qu'une mélodie qui s'ancre dans notre esprit.

La musique occupe une fonction similaire dans *The Fog* (1980) où le personnage d'Adrienne Barbeau anime de nuit une émission de radio. Les pièces jazz qu'elle diffuse sont lentement submergées par la trame sonore synthétique de Carpenter, qui vient en altérer la nature et les connoter autrement. Cette musique métissée, d'origine inconnue, s'étend sur la ville côtière d'Antonio Bay à l'instar du brouillard qui menace les habitants. Elle la recouvre et l'enveloppe, son caractère incertain contaminant le réel. C'est une toile qui se tisse insidieusement, une force invisible qu'il s'avère impossible de contenir. Les compositions de Carpenter évitent la résolution, leur progression mélodique suggérant plutôt par leur ouverture une fuite inlassable en avant.

Chez Carpenter, le travail de composition s'apparente sous plusieurs aspects à la manière dont il conçoit le suspense en tant que metteur en scène. Un motif simple, porté par un rythme posé, est lentement parasité par la présence d'un synthétiseur menaçant qui s'insinue en arrière-plan, suggérant un équilibre qui peut basculer à tout moment, irrémédiablement aspiré dans ce désordre qui sommeille par-delà les limites du visible. Le sentiment d'angoisse dans des films tels que *Prince of Darkness* (1987) ou *In the Mouth of Madness* (1994) repose sur une vision de l'horreur proche de ce qui chez Lovecraft «dépasse l'entendement», et c'est par une dissonance musicale que le déchaînement de ces forces fantastiques indescriptibles se trouve ici concrétisé.

À la manière de ces motifs musicaux qui se répètent inlassablement et contaminent l'espace, le mal qui habite ces films et les lie secrètement paraît inépuisable, infini. Il ne s'estompe temporairement que pour ressurgir, renouvelé dans l'œuvre suivante. C'est un cycle, une boucle dont la forme même rappelle l'encerclement auquel procède la trame sonore, qui dresse les limites auxquelles les personnages ne peuvent pas échapper. La virtuosité de Carpenter repose sur l'épuration formidable de sa mise en scène dont la rigueur relève presque de l'abstraction. Sa conception géométrique de l'espace, sa manière de créer des barrières qui dirigent l'action par leur déplacement, trouve un prolongement dans cette manière singulière qu'il a de concevoir le rythme:



The Fog (1980)

cette pulsation constante que la répétition insistante rend oppressante.

Dans *They Live* (1988), par exemple, les policiers des forces spéciales anti-émeutes forment une ligne droite, progressant avec une implacable régularité vers les habitants du camp de réfugiés dont ils procèdent à la destruction. À ce moment précis, leurs pas sont presque synchronisés avec le battement du synthétiseur – puissant fil conducteur qui traverse non seulement ce film mais aussi l'œuvre entière du cinéaste. Partout, les lignes découpent l'espace, ordonnent le territoire par leur implacable régularité. Elles créent des zones, des frontières qu'il paraît dangereux de traverser. L'ordre devient alors une illusion, une pure fabrication qui cache quelque chose – par exemple ces messages subliminaux tapis sous la surface familière du réel dans *They Live*.

Cette régularité anxiogène fait d'ailleurs écho à la manière précise avec laquelle la composition musicale imbrique les instruments les uns dans les autres. La musique trouve à l'écran différents ancrages, différents motifs visuels avec lesquelles elle s'harmonise : ces files indiennes de maraudeurs dont le parcours strie la ville dans *Escape From New York* (1981), l'encercllement de la station de police dans *Assault on Precinct 13* (1976), les rôdeurs possédés qui bloquent toutes les issues dans *Prince of Darkness*... Toutes ces frontières humaines restreignent le mouvement des héros, de la même manière que la musique suscite un sentiment d'emprisonnement.

Quant à l'effet de choc créé par le montage, il ne repose pas sur l'effet de « surprise » mais sur l'irruption d'une irrégularité dans la partition visuelle. L'enchaînement des images est rythmé selon une cadence que l'horreur vient briser : une note qui n'est pas à sa place, qui surgit à un emplacement inattendu, par exemple sur un contretemps, c'est-à-dire sur le temps faible d'une séquence rythmique. On pourrait écouter un film de Carpenter à l'aide d'un métronome et on se rendrait compte que sa conception de l'horreur est rythmique, que cette conception du rythme est foncièrement musicale. Que le cinéma de genre est pour ainsi dire une forme musicale codifiée, avec ses moments de calme, ses crescendos, ses effets syncopés.

La trame sonore de *The Thing* (1982), fruit d'une collaboration entre le cinéaste et le légendaire Ennio Morricone, est sans doute la plus austère, la plus dépouillée de leurs carrières respectives, malgré quelques sections plus classiques, dominées par des arrangements de cordes dissonants, que l'on peut très clairement attribuer à Morricone. La pulsation engourdie d'un synthétiseur solitaire évoque ici l'isolement des protagonistes, la rigueur du paysage glacial, tel un battement de cœur ralenti par le froid. L'ambiance sonore est composée de silences sinistres auxquels se mêle parfois le souffle du vent. *The Thing*, film d'horreur d'un minimalisme exemplaire, a tout d'une leçon d'élégance avec son ossature musicale



The Thing (1982) et *They Live* (1988)

dont le rythme épouse musicalement le déploiement mesuré de l'action.

La musique peut aussi posséder une fonction strictement ludique, comme dans *Big Trouble in Little China* (1986) où Carpenter prend un malin plaisir à chanter une pièce absurde en compagnie de son groupe rock Coup de Grace. Il se dégage de ce morceau un brin cabotin le même enthousiasme débonnaire, la même énergie insouciance qui émane du film lui-même. Dans le même ordre d'idée, on notera la présence du chanteur *soul* Isaac Hayes au générique d'*Escape From New York*, ou celle d'Alice Cooper dans *Prince of Darkness*... Ces quelques clins d'œil amusés servent à souligner d'une manière plus anecdotique la place prépondérante qu'occupe la musique dans l'imaginaire du cinéaste.

Mais c'est en tant qu'émissaire du mal que la musique hante le plus cette œuvre, riche en manifestations surnaturelles auxquelles quelques notes bien choisies confèrent une présence plus concrète. On pourrait même dire à la limite que la musique possède ici une portée philosophique, incarnant cette idée d'une menace indicible. Menace dont la progression peut certes être entravée, endiguée mais jamais supprimée pour de bon. Comme une mélodie qui nous hante, que l'on oublie, mais qui toujours ressurgit à l'improviste. 24