

In the Mouth of Madness : **réflexions à partir d'une analyse vidéo**

Diane Arnaud

L'essai vidéo intitulé *Les Trois Voies de la réflexivité dans « L'Antre de la folie » de John Carpenter* que j'ai conçu pour le colloque « John Carpenter, maître de l'horreur » en lieu et place d'une communication traditionnelle est une analyse filmique de dix-sept minutes, consultable en ligne¹. Pour en accompagner la vision, j'aimerais mettre au jour l'état d'esprit dans lequel je l'ai réalisé.

Intuitions de départ

À l'origine de cette forme pour moi inhabituelle et inattendue, une envie toute simple : celle de comprendre par quel biais l'œuvre de John Carpenter opère un retour sur elle-même à la fois troublant et stimulant. Il m'a semblé que la saveur du phénomène de la réflexivité provenait de la subtilité et de l'inventivité de certains choix de montage. Aussi me suis-je demandée, en me penchant spécifiquement sur *L'Antre de la folie* (1995), si cette intuition était partagée.

1. Trouble dans la réflexion

Nombreux sont les critiques et les théoriciens qui ont relevé les paradoxes réflexifs présentés par la construction fictionnelle de ce film d'horreur complexe, dont le titre original *In the Mouth of Madness* (« Dans la bouche de la folie ») parle de lui-même. De fait, la dernière scène a marqué les esprits. Le héros John Trent (Sam Neill), sorti de l'asile, erre dans la ville dévastée et finit par entrer dans une salle de cinéma programmant *L'Antre de la folie*, l'adaptation du dernier ouvrage de l'écrivain démoniaque Sutter Cane (Jürgen Prochnow), dont il découvre être à son corps défendant l'acteur principal. Sur l'affiche, le nom du réalisateur apparaît en toutes lettres : « John Carpenter » ! Dans la salle, Trent est le seul spectateur, sidéré puis désespéré au point de laisser éclater un rire démentiel. Sur l'écran, de brefs extraits de certains moments qu'il a vécus sont projetés. Indéniablement, ce film, dont le scénario est signé Michael De Luca, est un labyrinthe dans lequel le spectateur *perd la tête* s'il cherche une explication rationnelle.

¹ Voir l'essai vidéo avec le lien : <https://vimeo.com/manage/videos/585710959>

Pour Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, la difficulté de compréhension dérive en grande partie de l'emboîtement des scènes les unes dans les autres selon un procédé qu'ils qualifient de « mise en abyme à répétition² ». Cette proposition nourrit l'intuition que la réflexivité est fondamentalement liée à la répétition des images. Denis Mellier a réfléchi plus méthodiquement à *L'Antre de la folie* en termes de « métafiction³ », de « métalepse⁴ », de « mise en abyme⁵ », en prêtant attention aux effets de déjà-vu et de bouclage. Son article sert de cadre de référence parce qu'il impose une vigueur théorique et surtout parce qu'il défend la conviction que les jeux spéculaires de l'œuvre de Carpenter ont pour horizon un « cinéma désormais encore plus puissant d'avoir été ainsi exhibé par la mise en jeu de sa propre fiction⁶ ». Le tour de force est bien de maintenir intact l'attrait exercé tout en rendant malaisée l'identification des niveaux de réalité fictionnelle.

Pour percer ce mystère, il m'est apparu nécessaire de souligner la dimension sensible du phénomène de la réflexivité, en plus des considérations d'ordre logique et ontologique qui le caractérisent. Devant *L'Antre de la folie*, le trouble éprouvé ne se limite pas à l'embrouille intellectuelle issue d'un scénario casse-tête ou à l'interrogation du statut de l'œuvre de fiction par la mise en avant de l'illusion cinématographique⁷. L'épreuve de la confusion émane des chocs de la reconnaissance qui découlent de choix de montage aussi virtuoses qu'audacieux.

2. *Re-prise* dans la répétition

L'Antre de la folie contient des images et des passages à même de susciter l'impression dérangeante, tantôt inquiétante, tantôt cocasse, d'un « retour du même ». Quatre fois au cours du film, le montage enchaîne frénétiquement une série de plans courts apparentés à des visions mentales. Pour Carpenter, l'élaboration avec son monteur Edward A. Warschilka de ce qu'il dénomme, avec une certaine licence terminologique, des « séquences de montage » a constitué une « expérience toute neuve » : d'humeur aventureuse, il a essayé beaucoup de choses jamais tentées auparavant⁸. Le cinéaste se réfère à la « vieille idée d'Hitchcock » selon laquelle la visée du montage est de « créer de

² Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, *Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, 1998, p. 122.

³ Le terme, inventé par William Gass en 1971 pour les récits de fiction de Jorge Luis Borges, a été redéfini par Patricia Waugh dans *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (Londres / New York, Routledge, 1985) pour caractériser la production d'un discours critique sur l'œuvre en tant qu'œuvre de fiction.

⁴ La notion, introduite pour le récit littéraire par Gérard Genette dans *Figures III* (Paris, Le Seuil, 1970) puis étendue aux œuvres cinématographiques dans *Métalepse : de la figure à la fiction* (Paris, Le Seuil, 2004), désigne une « contamination de niveaux » telle que le passage du narrateur ou de l'auteur dans le domaine des personnages.

⁵ Selon Lucien Dällenbach, « est mis en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse » (*Le Récit spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 52). Voir aussi la thèse de Dominique Bluher, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme* (1996).

⁶ Denis Mellier, « “Je ne suis pas une fiction” : Carpenter/Craven 1995 » (1997), dans *Les Écrans meurtriers : essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Le Céfal, 2002, p. 187.

⁷ Voir Jean-Marc Limoges, « Mises en abyme cinématographiques. Comment l'apparition d'une œuvre d'art dans un film de fiction peut-elle troubler ? », dans Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllie (dir.), *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 52.

⁸ Bill Krohn, « Entretien avec John Carpenter », *Cahiers du cinéma*, n° 488, février 1995, p. 43.

l’émotion », puis il semble prendre ses distances avec le credo du maître du suspense en affirmant que, pour son film d’horreur expérimental, il a voulu utiliser le montage « comme procédé quasiment intellectuel ». D’après lui, l’effet est garanti, « ça vous entre dans le cerveau, et certaines images défilent à toute vitesse, mais vous parvenez quand même à les déchiffrer ».

La première et la dernière occurrences – qui ont lieu au cours de la première scène, à l’asile, et à la fin de la dernière scène, sur l’écran de la salle de cinéma – retiennent particulièrement l’attention. Ces deux « séquences de montage » font croire aux spectateurs, y compris aux spécialistes de Carpenter⁹, qu’ils découvrent des fragments visuels d’images à venir ou des flashes de plans déjà vus en contexte. Or, un visionnage attentif a confirmé ce dont je m’étais doutée en voyant le film sans pouvoir en soupçonner la prodigieuse systématичité : les plans censés être répétés ne sont pas exactement les mêmes. L’impression de répétition provient du phénomène de *re-prise* qui consiste à « revoir une situation fictionnelle avec une prise de vues proche modifiant plus ou moins perceptiblement le cadrage, la mise en scène, la durée¹⁰ ». Les flashes sont presque tous des prises qui diffèrent par une variation d’angle ou un changement de valeur des plans vus en contexte.

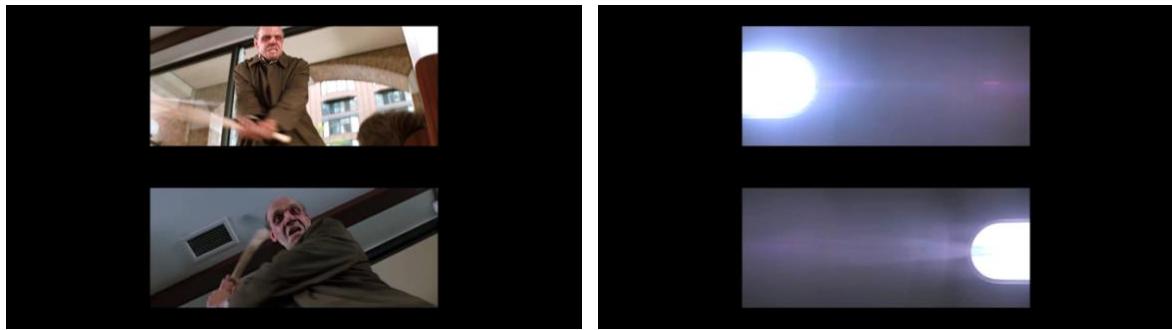
La *re-prise* s’étend également à l’échelle d’une situation fictionnelle. Il s’agit de trajets effectués la nuit et répétés trois fois : de manière espacée au cours du film pour la déambulation du héros dans les ruelles mal famées de son quartier, à la suite pour le faux départ en voiture d’une ville fictive devenue réalité. En dépit des écarts spectaculaires glissés en chemin, le calage rythmique de faits et gestes décisifs dans des cadrages proches ou similaires soude entre elles les trois versions de la marche à pied et de l’aller-retour motorisé¹¹.

J’ai donc voulu faire voir ce qu’aucun exégète, à ma connaissance, n’a commenté : les modifications minimes apportées aux images en série par rapport à leur *re-prise* dans le déroulement de l’intrigue (**fig. 1-2**) et, à l’inverse, les similitudes incroyablement précises dans la composition et le découpage entre les déclinaisons d’une même situation (**fig. 3-4**). Grâce aux possibilités offertes par le logiciel de montage, le format vidéo m’est apparu pouvoir montrer de manière plus probante qu’une description littéraire les différences introduites dans les répétitions et les répétitions agencées dans les variations. Tel a été le point de départ du projet.

⁹ Voir Denis Mellier, *op. cit.*, p. 186, et Christophe Chambost, « Reality Bites Back : Adjusting Reception and Suspending Disbelief in John Carpenter’s *In the Mouth of Madness* (1994) », dans Christophe Gelly et David Roche (dir.), *Cinéma et théories de la réception*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 177.

¹⁰ Diane Arnaud, *Imaginaires du déjà-vu*, Paris, Hermann, 2017, p. 24.

¹¹ Au point que, dans la mémoire de Mellier, Trent rejoue la même scène quand il tente de quitter en vain la ville fictive devenue réalité : « même plan, même cadrage, même disposition » (*op. cit.*, p. 177).



Figures 1-2



Figures 3-4

Un commentaire *off* en trois temps

J'ai rédigé le texte du commentaire *off* après avoir monté les extraits de *L'Antre de la folie* sur lesquels j'allais le placer. Tout en étant destiné à être lu, ce commentaire n'est pas si différent de ce que j'aurais pu écrire pour une publication, à cela près que la présence des images, avec ou sans son, du film de Carpenter a favorisé le resserrement du propos et le maniement de l'allusion.

Dans le texte reproduit intégralement ci-dessous, j'ajoute entre crochets des éléments de description nécessaires à la compréhension des détails de l'intrigue et des enjeux formels. J'insère en notes de bas de page les références des citations des confrères¹² et la définition de certaines des notions employées pour caractériser l'impact des effets de montage. L'essai vidéo est découpé en trois temps introduits par des intertitres.

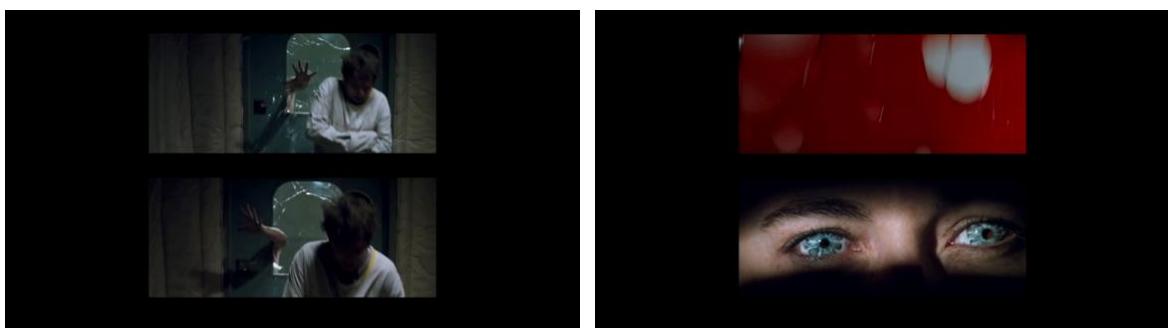
1. Endomontage et métafiction

La chanson des Carpenters, première voie du métacarpentérien, annonce [dans l'extrait inaugural où John Trent est interné de force dans sa cellule] le dérèglement à l'œuvre en déraillant. Après les trois coups dédoublés [martelés par une main sans corps], le héros en coucou déglingué cherche des yeux le danger à l'extérieur de sa cellule d'internement. Pour

¹² Dans l'essai vidéo, les références bibliographiques sont données dans un carton final.

Lagier et Thoret, « l'image est troublante¹³ ». De fait, John Trent, ce fou présumé, est à la fois spectateur « face à un écran » et pantin « inclus à l'intérieur (de celui-ci) », là où un mystérieux auteur va sortir de l'ombre.

Après le coup d'éclat, le héros se redresse dans une cellule intacte. La vision de la vitre brisée est une hallucination double qui a placé le défilement des flashes hors du temps. Ainsi, la vision apparaît au début et à la fin. Ce n'est toutefois pas la même prise de vues, mais une « *re-prise* » du geste à même de briser l'écran et de déchaîner les images. Cette variation quasi imperceptible laisse à penser que les choses sont amenées à se répéter pour se transformer dans l'enclave filmique des neuf flashes, avec en ouverture une surface de rouge ensanglantée et en fermeture un regard bleu paranormal [en très gros plan], deux visions d'horreur qui alertent le spectateur (**fig. 5-6**).



Figures 5-6

Le motif du sang qui s'écoule à l'envers sur une surface blanche se retrouve au seuil de deux autres séquences d'*endomontage* survenant dans le film. Par « *endomontage*¹⁴ », j'entends un montage de l'intérieur qui comprend une série rapide, voire très rapide, de fragments audiovisuels figurant des événements à voir ou à revoir.

Quand l'écrivain d'horreur Sutter Cane, inspiré par H. P. Lovecraft¹⁵, force son éditrice [en lui plaquant le visage sur la photocopieuse] à voir, c'est-à-dire, à imaginer en plans les pages de son dernier livre homonyme du film de Carpenter, le motif ensangléanté apparaît au début. Et sous une autre forme graphique, à la fin de l'*endomontage*, qui a frappé l'imagination du héros, sous le regard de l'écrivain, cette figure de passeur à même de réfléchir l'emprise visionnaire du réalisateur du film.

Les yeux bleus réapparaissent dans le regard halluciné de l'agent littéraire. Devenu fou ou clairvoyant, il ne cesse de prévenir le héros enquêteur et le spectateur affolé d'une menace de supervision créatorielle hors cadre. Après le sang et avant les yeux, le premier *endomontage* enchaîne neuf fragments d'événements fictionnels censés s'être déjà passés

¹³ Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, *op. cit.*, p. 123.

¹⁴ J'ai employé le terme d'*endomontage* en lien avec le phénomène psychique d'*endoperception*, ce phénomène qui advient quand le spectateur est amené à croire que « le film s'hallucine à plusieurs reprises en détachant des plans déjà vus ou à voir de leur contexte narratif et en les associant à des motifs figuratifs ». Cf. « Rêve-mémoire dans le cinéma traumatique contemporain », dans Marie Martin et Laurence Schifano (dir.), *Rêve et Cinéma : mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Paris, Presses de Paris Ouest, 2012, p. 109.

¹⁵ Dans le présent volume, le texte de Gilles Menegaldo approfondit les liens tissés par les films de Carpenter avec la figure et l'œuvre de Lovecraft. Notons aussi l'allusion à Stephen King pour Sutter Cane.

(fig. 7).



Figure 7

Le flash-back, récit de Cane de ce qui l'a rendu fou, comprend des effets de reconnaissance troublée par l'incapacité à comparer l'image du souvenir et son actualisation pendant la projection.

Première « émotion choc¹⁶ ». La violence du geste [celle de l'agent de Cane qui attaque le héros à la hache] est redoublée par la reconnaissance de l'agresseur de Trent, déjà vu dans une contre-plongée subjective plus écrasante. Dans la scène cauchemardesque de la ruelle [où l'agent est haché menu par des hommes de l'ombre sous le regard dégoûté et apeuré du héros], les inserts sur les armes du crime remettent en tête le plan signature d'une *caméra-hache* flashé dans l'endomontage de prévision. Troisième retrouvaille horrifique. Le souvenir de la transe chorégraphique de la femme mi monstrueuse [dont la moitié du visage est défiguré] vient troubler sa réapparition hiératique.

Deux autres déjà-vu attisent les « émotions de dispositif¹⁷ » chères à Bellour, reliées au défilement du film projeté. L'entrée dans la ville fictive de Hobb's End [par un tunnel dont les parois sont ornées d'enseignes lumineuses oblongues] travaille souterrainement la mémoire et la stupeur du spectateur par des variations du cadrage sur les néons-perforations de l'image en mouvement. Passage en sens inverse lors de la course-poursuite du héros, ponctuée de gros plans sur les monstres infernaux [dans un tunnel de nouveau]. L'insaisissable des descriptions lovecraftiennes se perçoit à travers le cadrage serré, l'éclairage obscur, la dynamique du flou de prises de vues sensiblement différentes qui échappent à la fixation. On peut d'ailleurs douter de la sortie du héros d'un univers où le livre écrit par un auteur démiurge est à même de réinventer la réalité fictionnelle dans une métafiction *casse-gueule*.

Il y a une ironie certaine à ce que le seul cadrage de l'endomontage repris à l'identique réapparaisse quand le héros et l'éditrice découvrent le refuge de l'écrivain dont les ventes de best-sellers surpassent celles de la Bible, avec l'insert sur la mosaïque byzantine du Christ. Pourtant le Dieu de la fiction n'est pas celui que l'on croit.

¹⁶ S. M. Eisenstein emploie cette expression à propos de l'effet émotionnel et sensoriel qu'une attraction digne de ce nom est en mesure de susciter. Cf. « Montage des attractions » (1923), dans *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Bourgois, 1976, p. 15.

¹⁷ Dans sa théorisation des différents niveaux de l'émotion au cinéma, Raymond Bellour définit en dernier lieu les effets de dispositif « par lesquels la machine-cinéma s'inscrit dans le cadre des visions qu'elle inspire » (« Le dépli des émotions », *Trafic*, n° 43, août 2002, p. 103).

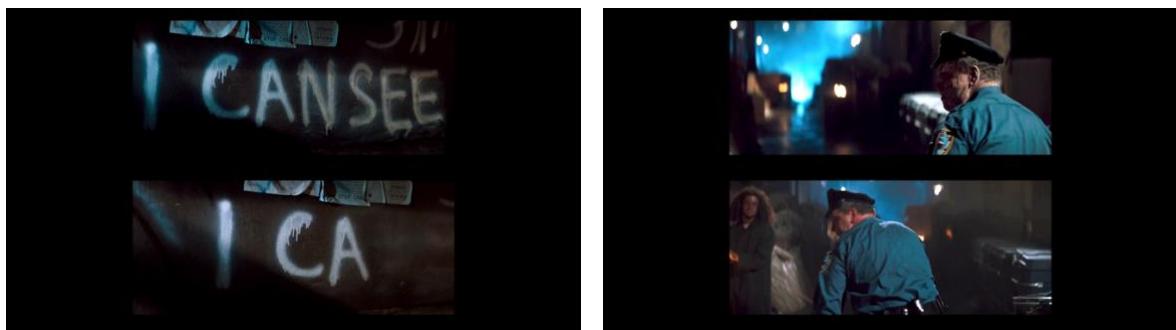
Avant l'entrée dans la ville fictive devenue matricielle, un avatar de John Carpenter, cet éternel adolescent, vient frôler de nouveau les passagers de la nuit, avec une allure moins rapide, en pédalant à contre-sens. En fin de compte, le dernier plan que l'on croit reconnaître, celui de l'homme qui rit jaune, et perd la tête, est le dernier du film. Le cadre de la fiction a été déplacé dans l'écran, selon un procédé de « mise en abyme aporétique¹⁸ », à même de rendre le spectateur fou.

2. Faux réveils et métalepse

La scène matricielle de la ruelle montre la deuxième voie à travers laquelle ce film d'horreur expérimental glisse des formes réflexives. Après son ouverture dans l'asile, l'histoire repart en arrière avec le récit en flash-back.

Trent, allure impeccable, s'inscrit dans la lignée des détectives blasés du cinéma hollywoodien classique¹⁹. Il mène l'enquête sur la disparition du romancier à succès Sutter Cane dont la sortie du dernier opus a été repoussée. Sur les murs de la ruelle mal famée, plusieurs affiches de la couverture du livre précédent sont encore placardées. John remarque une déchirure et s'apprête à voir ce qui se trame derrière le morceau décollé, mais un bruit suspect détourne son geste.

La scène d'oppression dans la ruelle [où un policier en uniforme matraque un quidam, devant l'indifférence de badauds à peine visibles, et rétorque familièrement : « Tu en veux aussi pour ton grade, mon pote ? » au héros qui le dévisage l'air dégoûté] sera reprise en imagination sous l'effet de la lecture des romans de Cane dont John se surprend à apprécier le style. À la faveur d'une surimpression, la situation déjà vécue se répète, mais avec des variations notables : ainsi, la surface de l'affiche est devenue gluante et poisseuse. En outre, la ruelle est dépeuplée, les graffitis sur les murs dévoilent : « I CAN SEE » [alors que précédemment seules les trois lettres « I CA » étaient présentées], le policier a une gueule sanguinolente de porc vêrolé [ce qui provoque le premier réveil du héros] (**fig. 8-9**).



Figures 8-9

¹⁸ Lucien Dällenbach évoque les cas de mise en abyme « aporistique » ou « aporétique » dès lors que le fragment emboîté est « censé inclure l'œuvre qui l'inclut », *op. cit.*, p. 51.

¹⁹ D'après Carpenter, c'est un « personnage à la Howard Hawks / Raymond Chandler », *op. cit.*, p. 43.

John, endormi dans la surimpression, aurait réinterprété la sombre réalité en songe horrifique d'après les motifs du roman. Quand il reprend sa lecture, les images cauchemardesques de la ruelle reviennent et se prolongent en rituel macabre à la hache auquel il assiste sidéré [les badauds se remettent en place, munis d'armes tranchantes : l'agent de Cane, le grand chauve psychotique qui a failli planter une hache dans la tête de John, répète : « Il te voit » avant d'être charcuté par la confrérie macabre]. Jusqu'à ce que le flic-porc lève la matraque sur lui.

[John se réveille en sursaut pour la deuxième fois, affalé sur son canapé, affolé par le caractère « trop dingue » de son cauchemar, sans savoir que celui-ci est à rallonge. Il suffit de tourner la tête pour apercevoir le flic monstrueux, assis à la gauche du héros qui sursaute de nouveau]. Même si le dernier réveil rétablit une distinction entre le rêve et la veille, l'idée a germé dans la tête du spectateur qu'une fiction puisse recréer la réalité à son image, pas seulement en cauchemar.

Preuve s'il en est, le détective s'est essuyé la main comme si la poisse des mots lui collait à la peau. John, ce personnage d'encre, de sueur, de papier rendu vivant et dément, ne peut plus échapper à son destin quand il sort de Hobb's End. Ses faits et gestes sont susceptibles d'être changés par l'intervention d'un auteur érigé en maître absolu du visible.

Ainsi les faux réveils en chaîne amènent à croire à l'incroyable de la fiction. La prise de pouvoir de l'imagination sur un réel quelque peu perdu de vue avait été déjà installée par le premier faux réveil du film, qui nous faisait croire à un retour à la réalité fictionnelle alors qu'il s'agissait d'un cauchemar imbriqué [après que John se fut endormi en lisant]. Une heure de film plus tard, le premier réveil dans le bus [quand John est revenu dans une réalité contaminée par l'univers décrit dans le dernier livre de Cane] dévoile non plus un flic-porc mais un écrivain-Dieu dont la couleur préférée est le bleu. Le deuxième réveil dans le bus a lieu dans un monde qui a été intégralement bleuté par un geste de mise en scène radicale (**fig. 10**), sans filtre²⁰, et le troisième dans un semblant de réalité retrouvée.



Figure 10

Désormais, tout retour à la réalité renvoie à la puissance de recréation de la fiction. Vers la fin, John, devenu l'ombre de lui-même, le dos courbé, recroquevillé dans un blaser froissé, déambule à nouveau dans la ruelle désertée. Cette fois-ci, il déchire le morceau décollé. Sous l'affiche de l'avant-dernier livre de Cane, *Horreur à Hobb's End*, John découvre les dessous

²⁰ Carpenter précise dans son entretien avec Bill Krohn ne pas avoir utilisé de filtre mais avoir dû repeindre le car, teindre les cheveux des figurants, et choisir des costumes... en bleu, *op. cit.*, p. 44.

de l'histoire : la figure dessinée du héros de *L'Antre de la folie*, le dernier livre de Cane, qui n'est autre que lui-même. L'ordre a été inversé.

Depuis le début ? Ce qui n'avait pas été vu par le héros spectateur a sous-tendu la trame de sa propre existence qui pourrait bien repartir à zéro, projetée sur un grand écran.

Dans la dernière scène, John, tout juste sorti de l'asile, va au cinéma voir *L'Antre de la folie*. Gilles Menegaldo a noté le « glissement métaleptique²¹ » qui consiste à associer sur l'affiche du roman adapté en film le nom des personnages fictifs avec celui de John Carpenter, le réalisateur présumé réel qui s'invite en toutes lettres dans sa métafiction. Le héros assiste alors à une projection qui va le laisser bouche-bée, car les images-sons de l'écran proposent *in fine* de boucler le film.

3. Boucle et mise en abyme

Avant d'être activée par la mise en boîte du film dans l'écran, l'idée de boucle est forgée par le montage de trois trajets allers-retours en voiture. Quand le héros tente de quitter la ville fictive de Hobb's End, devenue le repaire de monstres zombiesques plus vrais que nature.

Il part sur les chapeaux de roue à trois reprises consécutives. Les trois départs successifs ont enclenché des trajets de moins en moins périlleux. Lors du premier, John Trent est forcé de s'arrêter près de la pompe à vent et d'abandonner l'éditrice de Cane, visiblement possédée par une force retorse, car sa voiture a percuté et renversé le sosie de Carpenter à vélo. Ce personnage emblématique, car métamorphique et ubiquitaire, repasse lors du deuxième faux départ. La troisième fois, le héros trace directement dans la nuit noire. Trois fois consécutives, la route qui défile et s'enflamme, tel un ruban de Möbius infernal, reconduit le héros tour à tour surpris, dépité et déterminé, au point de départ de son trajet (**fig. 11-12**)²².



Figures 11-12

Bloqué dans le labyrinthe d'un temps qui tourne en rond, le pantin post-moderne décide de prendre une autre direction et d'aller de l'avant. Mais son passage à l'acte, dernière

²¹ Gilles Menegaldo, « Figures de l'écrivain : la lettre à l'œuvre dans *Barton Fink*, *Hammett* et *L'Antre de la folie* », dans Nicole Cloarec (dir.), *Le Cinéma en toutes lettres : jeux d'écriture à l'écran*, Paris, Houdiard, 2007, p. 283.

²² Pour Lagier et Thoret, l'épisode est une citation de l'anecdote racontée par Freud sur son voyage en Italie où il revient à deux reprises vers la petite place des prostituées alors qu'il cherchait à s'en écarter (*op. cit.*, p. 125).

tentative pour redevenir un homme d'action classique, le pousse à traverser la scène d'horreur, à en découvrir l'envers. Le personnage de l'éditrice cachée derrière les zombies, telle la silhouette noire dissimulée à l'arrière-plan dans la première scène matricielle de la ruelle, freine cet élan héroïque. John dévie sa trajectoire et s'évanouit dans un cauchemar possiblement infini.

La boucle se boucle par une mise en abyme quand John revoit son internement à l'écran. Toutefois, le film est devenu fou puisqu'il enchaîne des fragments de scènes autour de la démence du héros. Dans cet endomontage de *révision*, les images projetées sont des *reprises*, des prises de vues différentes de celles qui ont été déjà vues. Serait-ce les bribes d'un « autre film²³ », celui qui s'est déposé par traces dans l'imaginaire inconscient du spectateur dérangé ? Le défilément filmique s'affole avec des effets de discontinuité, de répétition et de variation.

Les *jump cuts* de l'enchaînement entre les trois prises de vues sensiblement distinctes [où John affirme que « ce n'est pas la réalité »] soulignent la difficulté du héros, dans tous ces états, à accepter que la réalité fictionnelle, contaminée par les lois de la création, soit susceptible d'être modifiée.

Les interventions de l'auteur et de ses avatars, Sutter Cane, le sosie de Carpenter et l'agent à la hache, ont un effet fracassant : associer l'immersion du spectateur dans la fiction à une contravention du pacte fictionnel²⁴. La récurrence du motif de la vitre brisée dans ce troisième endomontage [ce troisième bloc du dernier endomontage] amène le héros spectateur à traverser l'écran. Parmi ces images chocs de monstres littéraires prêts à poursuivre et à matraquer le héros, il faut relever le battant de plan qui se referme sur Cane, unique image endomontée identique à ce qui a été précédemment montré dans la continuité narrative. Dès lors, John, seul dans la salle obscure, se tord de rire et de souffrance, à jamais bloqué dans cette métafiction dont il est à la fois le protagoniste et le spectateur impuissants.

Quelle méthode pour l'analyse vidéo ?

En concevant le montage sonore et visuel de mon analyse vidéo, j'ai souhaité que les choix de méthode restent conformes à l'état d'esprit avec lequel le film de Carpenter fait retour sur lui-même²⁵. Un curieux mélange alliant suggestion ironique et agression frontale. Contrairement au protagoniste, les spectateurs réels jubilent devant le florilège d'images offert par le dénouement. Sans aucun doute parce que *L'Antre de la folie* se réfère aux conditions de sa création et de sa réception avec un humour au second degré. La prétention de l'auteur démiurge, celle d'être un Dieu, est railée par l'outrance figée avec laquelle se signalent ses réapparitions. Et pour le surgissement intempestif du sosie du réalisateur, le

²³ Thierry Kuntzel désigne ainsi le film virtuel du spectateur où les traces du film se déposent en désordre sur son volume de mémoire. Voir « Note sur l'appareil filmique » (1976), dans *Title T K*, Paris, Anarchive, 2006, p. 114.

²⁴ Christophe Chambost étudie la suspension consentie de l'incredulité pour le spectateur du film (*op. cit.*, p. 186-188).

²⁵ Voir la journée d'étude à l'Université libre de Berlin en juin 2019 organisée par Kathleen Loock sur « La critique en vidéo : esthétique et méthode de l'essai vidéo » (ma traduction de l'anglais) : https://www.jfki.fu-berlin.de/en/faculty/culture/events/Videographic_Criticism/index.html

vieux à vélo qui porte de longs cheveux blancs et une veste en jeans, l'autodérision est de mise. Ses brefs passages à l'écran, où on le voit rouler dans un sens et l'autre, puis être projeté en l'air et se remettre en selle, désignent métaphoriquement une démarche créatorielle plus proche de la prise de risque subversive que de la manipulation toute-puissante (**fig. 13-14**).



Figures 13-14

1. Parler avec le film

Dans la mesure où le propos de l'analyste vient se superposer aux extraits, la réalisation d'un essai vidéo est un exercice didactique qui partage certains traits avec la « conférence performative²⁶ » artistique. D'après Érik Bullot, le commentaire que l'artiste « dédoublé en professeur » fait d'un film projeté par fragments prolonge la pratique des bonimenteurs du cinéma muet. L'essai vidéo s'inscrit dans cette filiation, mais indirectement puisqu'il exclut toute spontanéité ou interaction. Si performance il y a, elle a lieu pendant le processus plus ou moins artisanal de fabrication.

Pour des raisons pratiques, j'ai écrit et enregistré mon texte avec un téléphone portable au fur et à mesure du montage de l'essai vidéo. Dans l'idée également que la voix *off* fasse partie intégrante du processus et ce, en dépit des scories techniques qu'aurait évitées la lecture du texte définitif par un récitant professionnel dans un studio d'enregistrement. La première prise de parole intervient après l'interruption par une coupure de courant de la chanson *We've Only Just Begun* (1970) des Carpenters diffusée dans le haut-parleur de l'asile. La formule avancée, celle d'une « première voie du métacarpenterien », répond à la réaction du héros : « Oh, non, pas les Carpenters ! » qui invite des homonymes chantants du réalisateur dans la fiction avant le surgissement de son avatar chevelu et l'affichage de son nom. Comme si le déraillement sonore, accompagné par l'extinction des lumières dans la cellule, m'avait exhortée à prendre le relais en m'immissant dans la brèche ouverte par l'ironie de la réponse.

Plutôt que de parler *sur* le film, il s'agit de parler avec lui, en baissant et remontant le volume au rythme des pauses et des reprises. Ce dialogue discontinu joue des effets de reconnaissance ou d'anticipation entre ce qui est décrit et ce qui est montré. Au long de l'analyse vidéo, j'ai tenté de recréer la relation de cause à effet construite par le film entre la

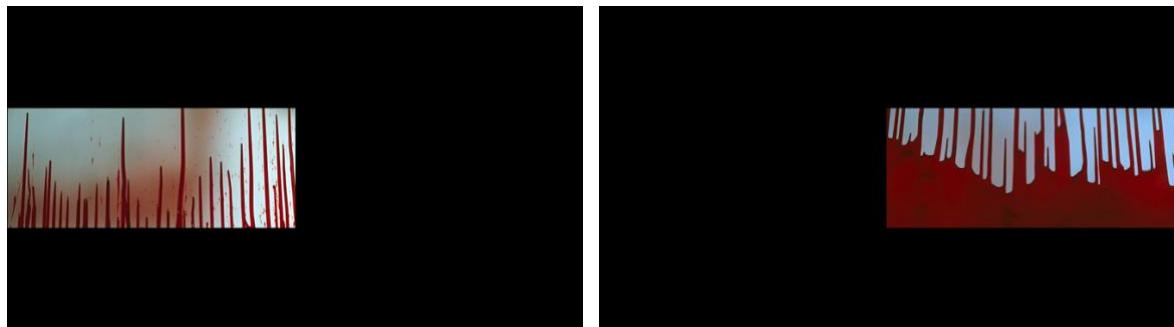
²⁶ Érik Bullot, « De la conférence comme film », *Décadrages*, n° 21-22, 2012, p. 37. Dans la « conférence performative », l'artiste détourne non sans ironie le dispositif de la leçon magistrale.

lecture du roman et les flashes des images mentales, sous contrôle de la vision de l'auteur Sutter Cane. La description synchrone avec l'événement audiovisuel permet de souligner les détails signifiants (la sortie de l'ombre de l'écrivain dans la cellule, l'insert sur le graffiti « I CAN SEE »...), mais le plus souvent le commentaire implique un décalage, dans le sens tantôt de l'annonce, tantôt du rappel, pour favoriser des glissements entre le vu, l'entendu et le sens figuré. Ainsi, quand on voit John se vautrer en courant dans le tunnel censé le ramener au réel, j'évoque une « métafiction *casse-gueule* ».

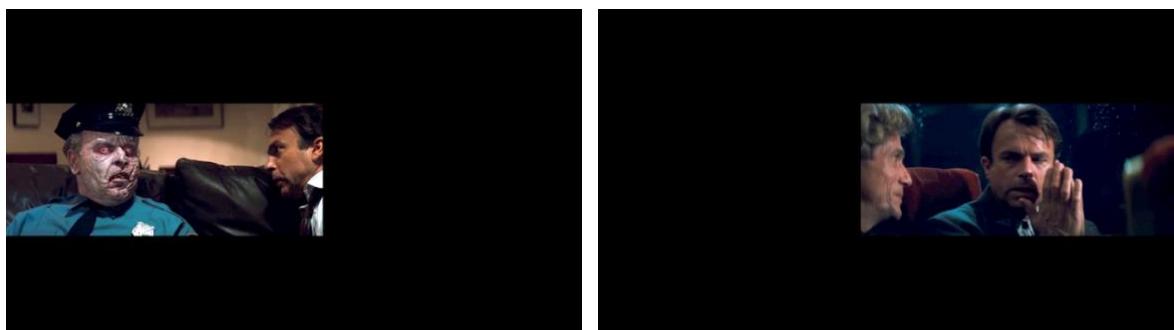
2. Split-screen horizontal ou split-screen vertical ?

L'analyse vidéo jouit d'une possibilité technique à fort potentiel didactique : forger des rapprochements fructueux entre plusieurs extraits. À cet effet, j'ai privilégié deux modèles, la disposition latérale en défilement successif (après que le premier extrait a été projeté à gauche, le second est enclenché à droite) et la disposition verticale en défilement simultané (un extrait en haut, l'autre en bas).

La disposition latérale en défilement successif permet notamment d'illustrer les effets d'échos que Carpenter crée avec certains motifs visuels, tel l'écoulement du sang en insert qui ouvre et clôture les deuxième et troisième endomontages (**fig. 15-16**). Ou bien, montrés successivement, les deux enchaînements de faux réveils dévoilent le lien métaphorique sous-jacent entre le « flic-porc » et l'*« écrivain-Dieu »* (**fig. 17-18**).

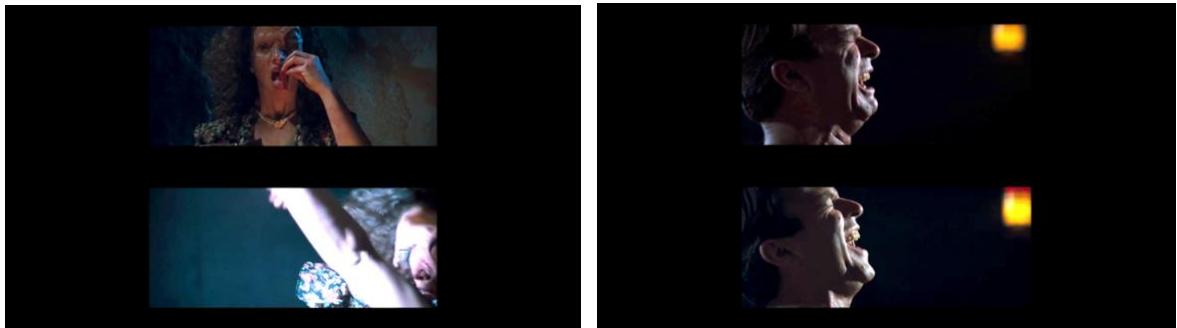


Figures 15-16



Figures 17-18

La disposition verticale en défilement simultané sert surtout à opérer une reconnaissance visuelle. La présentation de deux écrans aide ainsi à comparer les neuf flashes du premier endomontage avec leur *re-prise* plus loin dans le film ; elle dispose en haut la scène de la prétendue réapparition à l'identique et en bas le fragment, apparu en un éclair, dont le souvenir conservé dix minutes ou une heure et demie plus tard est soumis aux aléas de la mémoire (**fig. 19-20**).



Figures 19-20

Il est souvent nécessaire de ralentir la cadence du défilement, de créer des passages en boucle, voire de figer l'image, pour attester le caractère trompeur à l'origine de la sensation de déjà-vu. Il y a près de cinquante ans, sous la double influence du structuralisme et de la psychanalyse, Thierry Kuntzel préconisait de « ralentir ou arrêter le mouvement (la continuité) pour repérer l'immobilité (la discontinuité) qui le soutient, isoler des motifs visuels ou sonores, les confronter par un retour en arrière²⁷ ». L'exercice salutaire du « visionnement » prend ici une forme plastique : les gestes d'« arrêt, cassure, révision²⁸ » sont coulés dans la manipulation du film par le logiciel de montage pour faire voir les différences et les fulgurances qui échappent en partie à la conscience du spectateur.

En sens inverse, pour les scènes mises en parallèle deux à deux ou trois à trois, le travail a consisté à caler les extraits, à les faire démarrer en canon, à partir d'instants charnières. S'exposent ainsi les incroyables coïncidences de la trame rythmique, telle la main posée sur l'affiche chaque fois au même moment, que l'on compare la première occurrence de la scène de la ruelle avec la deuxième, ou la deuxième avec la troisième (**fig. 21-22**).



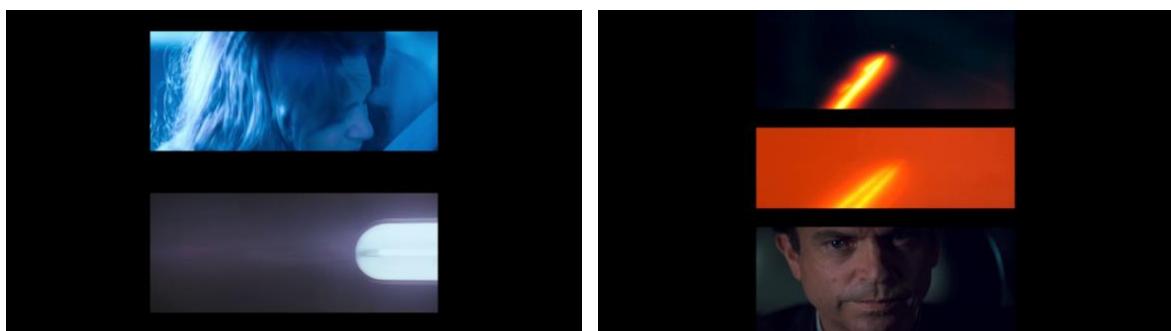
Figures 21-22

²⁷ Thierry Kuntzel, « Le travail du film », *Communications*, n° 19, 1972, p. 27.

²⁸ Thierry Kuntzel, « Le travail du film, 2. », *Communications*, n° 23, 1975, p. 148.

3. Se mettre à la place du spectateur

Cependant, la raison d'être de l'analyse vidéo n'est pas seulement de rendre perceptibles les détails, car elle vise également à rendre sensible la formation d'un trouble réflexif. Pour retracer les « émotions de dispositif », mon choix a été de montrer une seule fois l'extrait de l'entrée à Hobb's End dans le tunnel, avec les travellings latéraux sur les néons, en privilégiant la cadence réelle de défilement. De même, j'ai d'abord projeté sans mot dire les trois trajets retour en voiture de Trent depuis Hobb's End, quand la route s'embrase et illumine le visage du héros. Idéalement, la sensation de revoir la pellicule se dérouler à toute allure dans le projecteur ne perd rien de son intensité (**fig. 23-24**).



Figures 23-24

La décision cruciale a eu lieu à la fin de l'essai pour analyser la dernière scène dans la salle de cinéma qui alterne vues de l'écran et gros plans du héros. Selon Carpenter, « il a fallu beaucoup travailler pour obtenir le tempo parfait, le sentiment qui colle parfaitement à cette dernière séquence²⁹ ». J'ai choisi de contrarier les règles poétiques de composition observées jusque-là dans mon essai vidéo. Pour comparer les *re-prises* du dernier endomontage avec les images équivalentes précédemment montrées, il aurait été logique de recourir à la disposition verticale. Mais j'ai opté pour une disposition latérale : j'ai placé l'extrait à gauche et, à droite, j'ai réuni dans le même ordre des fragments correspondants déjà vus de façon éparses au cours du film (**fig. 25**).

Par conséquent, aux moments où le héros spectateur réapparaît en gros plan, dans un état de démence de plus en plus caractérisé, je réserve un emplacement vide à sa droite (**fig. 26**). Grâce à cette vacance, place est faite au spectateur réel pour s'immiscer dans le noir du fond d'écran. Je, tu, il, elle sont invités à s'asseoir à la droite du spectateur fictif. Contrairement à Trent qui devient fou en découvrant qu'il est bloqué dans un film dans un film, libre à nous de savourer l'humour fracassant avec lequel les moments, les figures et les motifs choisis évoquent les conditions de création et de réception de ce film d'horreur expérimental. Et pourquoi pas d'imaginer un remontage sensiblement décalé à partir de nos émois réflexifs.

²⁹ Bill Krohn, *op. cit.*, p. 43.



Figures 25-26

Les différences infimes et les variations subtiles glissées dans les *re-prises* correspondent à la déformation affective que l'épreuve du temps distille dans la remémoration, mais elles encouragent aussi à réfléchir à *L'Antre de la folie* en échappant à la toute-puissance créatrice et à l'impuissance spectatorielle consacrées par le dénouement de l'intrigue. De la confusion naît une expérience sensationnelle, stimulante et jubilatoire. Mon analyse vidéo a tenté de décomposer et de redéployer ce mouvement en restant fidèle à l'état d'esprit du film de Carpenter.

Diane Arnaud (Cérilac)

Bibliographie

- ARNAUD Diane, « Rêve-mémoire dans le cinéma traumatique contemporain », dans Marie Martin et Laurence Schifano (dir.), *Rêve et Cinéma : mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Paris, Presses de Paris Ouest, 2012, p. 99-112.
- ARNAUD Diane, *Imaginaires du déjà-vu*, Paris, Hermann, 2017.
- BELLOUR Raymond, « Le dépli des émotions », *Trafic*, n° 43, août 2002, p. 93-128.
- BULLOT Érik, « De la conférence comme film », *Décadrages*, n° 21-22, 2012, p. 28-37.
- CHAMBOST Christophe, « Reality Bites Back : Adjusting Reception and Suspending Disbelief in John Carpenter's *In the Mouth of Madness* (1994) », dans Christophe Gelly et David Roche (dir.), *Cinéma et théories de la réception*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 175-189.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1977.
- EISENSTEIN S. M., *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Bourgois, 1976.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1970.
- GENETTE Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004.
- KROHN Bill, « Entretien avec John Carpenter », *Cahiers du cinéma*, n° 488, février 1995, p. 42-45.
- KUNTZEL Thierry, « Le travail du film », *Communications*, n° 19, 1972, p. 25-39.

- KUNTZEL Thierry, « Le travail du film, 2. », *Communications*, n° 23, 1975, p. 136-189.
- LAGIER Luc et THORET Jean-Baptiste, *Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, 1998.
- LIMOGES Jean-Marc, « Mises en abyme cinématographiques. Comment l'apparition d'une œuvre d'art dans un film de fiction peut-elle troubler ? », dans Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllie (dir.), *Les Œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 51-64.
- MELLIER Denis, « “Je ne suis pas une fiction” : Carpenter/Craven 1995 » (1997), dans *Les Écrans meurtriers : essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Le Cefal, 2002, p. 169-188.
- MENEGALDO Gilles, « Figures de l'écrivain : la lettre à l'œuvre dans *Barton Fink*, *Hammett* et *L'Antre de la folie* », dans Nicole Cloarec (dir.), *Le Cinéma en toutes lettres : jeux d'écriture à l'écran*, Paris, Houdiard, 2007, p. 268-283.
- WAUGH Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres / New York, Routledge, 1985.