



Fiche technique 1

Réalisateur 2
John Carpenter, le renégat d'Hollywood

Contexte 4
À contretemps

Genre 5
Une science-fiction paranoïaque

Personnages 6
Seul(s) contre tous

Découpage narratif 8

Récit 9
Un brûlot allégorique

Mise en scène 10
Le monde en noir et blanc

Musique 11
Le blues de John Carpenter

Décor 12
L'autre Los Angeles

Séquence 14
Invasion policière

Motif 16
Voir l'inacceptable

Perspective 18
Éteindre la télé

Échos 20
Un cinéma du complot ?

● **Corédacteur du dossier**

Yal Sadat est journaliste et critique de cinéma. Il a rejoint les *Cahiers du cinéma* après avoir écrit pour *Sofilm*, *Première*, *Carbone* et *Chronic'art*. Spécialiste du cinéma étatsunien, il est auteur de l'essai *Bill Murray, Commencez sans moi* (Capricci, 2020) et coréalisateur avec Camille Juza du documentaire *Jodie Foster, Hollywood dans la peau* (2021).

● **Corédacteur du dossier et rédacteur en chef**

Thierry Méranger est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2004. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques (dont plusieurs dossiers pour Collège au cinéma), il enseigne en section cinéma-audiovisuel en lycée. Il est également délégué général et artistique du festival « Regards d'ailleurs » de Dreux et chargé de cours en master pro « Cinéma » à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

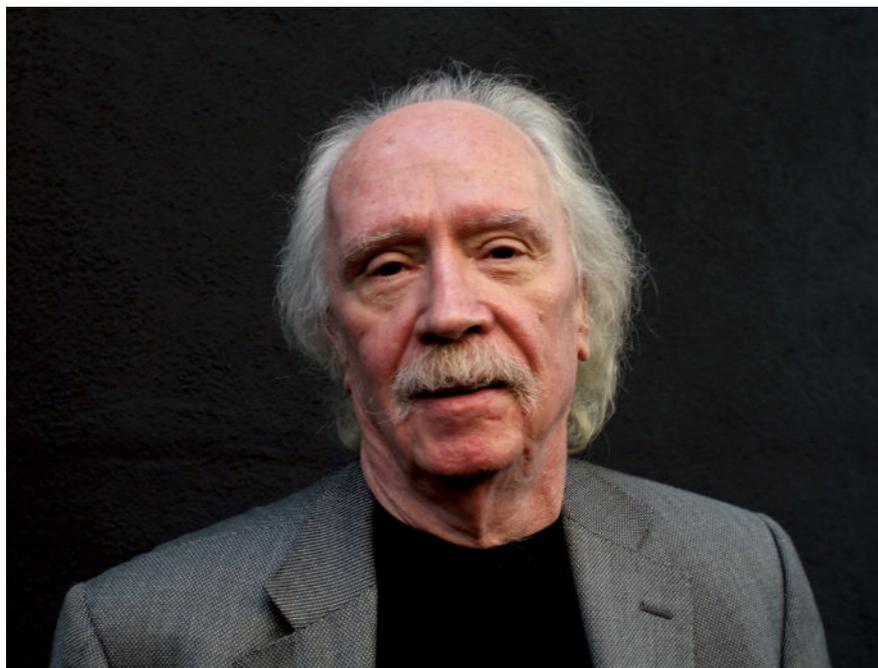
Réalisateur John Carpenter, le renégat d'Hollywood

Intronisé « maître de l'horreur » par les fans du genre, le réalisateur d'*Invasion Los Angeles* s'est surtout imposé, tout au long de sa carrière, comme un maître de l'insoumission.

À la manière d'un Samuel Fuller ou d'un Sam Peckinpah, John Carpenter fait partie de ces cinéastes américains ayant bâti une œuvre, vaste et novatrice, en s'envisageant avant tout comme des artistes rebelles, de vaillants renégats opposés au système qui les nourrit. Oscillant entre grands films de studio et petits objets indépendants, l'auteur d'*Halloween, la nuit des masques* (1978) aura ainsi passé une grande partie de sa carrière à fabriquer des objets éminemment contre-culturels et particulièrement féroces envers les institutions, la politique et l'idéologie qui les sous-tend. De fait, sa filmographie a beau compter plusieurs films dits « cultes », elle se caractérise aussi par un grand nombre d'échecs financiers particulièrement cinglants. C'est l'une des spécificités de cette filmographie : la plupart des films qui la composent n'ont rencontré le public que bien après leur diffusion en salles — une fois leur époque passée, en somme. Symbole de cette tendance : son chef d'œuvre, *The Thing* (1982), avec sa créature féroce, sa station arctique isolée et son intuition apocalyptique, fut unanimement détesté par les spectateurs à sa sortie. Au même moment, ces derniers faisaient un triomphe à *E.T.* de Steven Spielberg, qu'on peut de fait considérer comme le négatif parfait du film de Carpenter. On ne pouvait donc pas imaginer un film moins en phase avec les désirs du public. Une partie du génie du cinéaste tient dans cet art du contretemps [cf. **Contexte**, p. 4] : où qu'il exerce, Carpenter semble systématiquement en froid avec un certain climat émotionnel, spirituel ou intellectuel.

● Conservatisme et paranoïa

Né en 1948, le cinéaste a grandi dans une petite ville très conservatrice du Kentucky, Bowling Green, où son père enseigne la musique. John Carpenter se sent mal à l'aise dans cette communauté recroquevillée sur elle-même et même brutale : il parlera de la violence raciste et conservatrice dont il fut témoin, car il n'était pas rare, selon lui, de voir les perrons des familles noires et défavorisées criblés de balles tirées par des rôdeurs. C'est par la porte du cinéma que le jeune homme s'évade. Il aime particulièrement les westerns et notamment *Rio Bravo* d'Howard Hawks (1959), dont le canevas et la scénographie influenceront certains de ses futurs projets, comme *Assaut* (1976) ou *Ghosts of Mars* (2001). Il nourrit aussi un goût certain pour la science-fiction et particulièrement pour *Le Météore de la nuit* de Jack Arnold (1953) ou *L'Invasion des profanateurs de sépulture* de Don Siegel (1956) [cf. **Genre**, p. 5]. Cette appétence pour le cinéma fantastique américain des années 1950 (très marqué par le climat de psychose propre à la guerre froide), ainsi que le sentiment d'isolement lié à la ville de son enfance vont ainsi forger la personnalité du cinéaste. Parmi ses grands thèmes de prédilection, deux vont ainsi se détacher. La paranoïa nourrira des films comme *Fog* (1980), *L'Antre de la folie* (1995) ou encore *Le Village des damnés* (1995), tandis que le motif de l'enfermement marquera *Assaut, New York 1997* (1981) ou *Prince des ténèbres* (1987).



John Carpenter en 2011 © DR

« En France, je suis considéré comme un auteur, au Royaume-Uni comme un réalisateur de films d'horreur, aux États-Unis comme un clochard. »

John Carpenter, entretien pour *Le Monde*, 15 mai 2019

● Le goût de la marge

Il n'est pas question de faire de vieux os à Bowling Green : après deux années à l'université du Kentucky, John Carpenter fait des études de cinéma à la University of Southern California (U.S.C.), confirmant ainsi une passion pour les tournages née dès ses huit ans grâce à une caméra offerte par son père. Il sort son premier long métrage, *Dark Star* — qui est une version transformée de son film de fin d'études — en 1974. Il en est à la fois le réalisateur, le scénariste, le compositeur et le producteur, cumulant les fonctions comme il le fera souvent par la suite. Quatre ans plus tard, John Carpenter va s'imposer comme un artisan génial de la série B grâce au succès colossal et inattendu d'*Halloween, la nuit des masques*, un film d'horreur minimaliste transcendé par une inspiration stylistique foudroyante : du fait de ses séquences tournées en prise de vues subjectives, soit « à la première personne », il ne sera plus jamais possible de réaliser un « slasher » (c'est-à-dire un film d'épouvante mettant en scène un tueur masqué) comme avant. Carpenter ne s'autorisera pas pour autant à rejoindre la bande des Lucas, Spielberg, Coppola et autres réalisateurs de sa génération qui régnaient alors sur Hollywood, ni à faire partie d'un quelconque club : le cinéaste cultive avec beaucoup de soin son goût pour la marge. Il passera d'ailleurs toutes les années 1980 à défier l'« establishment » et le reaganisme [cf. **Récit**, p. 9], comme si le Nouvel Hollywood vivait encore.

● Une retraite anticipée

En vingt longs métrages (dont deux, excellents, réalisés pour la télévision : *Meurtre au 43^e étage* en 1978 et *Le Roman d'Elvis* en 1979), John Carpenter n'a donc jamais cherché à gommer ses aspérités, ses excès ou son penchant pour l'individualisme. Son dégoût pour toute forme de concession explique sûrement la stagnation de sa carrière depuis *The Ward*, *L'Hôpital de la terreur*, sorti en 2011. Selon ses dires, il aurait opté, sans remords ni regrets, pour une forme de retraite anticipée — là où tant de réalisateurs de son âge ne peuvent se résoudre à quitter les plateaux. À la manière des cow-boys solitaires qu'il aime tant chez Hawks ou Ford, il tient à ses principes plus qu'à sa gloire, à ses convictions plus qu'à son rendement financier. Assumant d'appartenir à un monde désormais éteint, il a choisi de déposer les armes et de finir ses jours dans la tranquillité de son ranch — ou plutôt de sa villa californienne.

● Filmographie

1974	<i>Dark Star</i>
1976	<i>Assaut (Assault on Precinct 13)</i>
1978	<i>Meurtre au 43^e étage (Someone's Watching me!)</i> — téléfilm
1978	<i>Halloween, la nuit des masques (Halloween)</i>
1979	<i>Le Roman d'Elvis (Elvis)</i> — téléfilm
1980	<i>Fog (The Fog)</i>
1981	<i>New York 1997 (Escape from New York)</i>
1982	<i>The Thing</i>
1983	<i>Christine</i>
1984	<i>Starman</i>
1986	<i>Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin (Big Trouble in Little China)</i>
1987	<i>Prince des ténèbres (Prince of Darkness)</i>
1988	<i>Invasion Los Angeles (They Live)</i>
1992	<i>Les Aventures d'un homme invisible (Memoirs of an Invisible Man)</i>
1995	<i>L'Antre de la folie (In the Mouth of Madness)</i>
1995	<i>Le Village des damnés (Village of the Damned)</i>
1996	<i>Los Angeles 2013 (Escape from L. A.)</i>
1998	<i>Vampires</i>
2001	<i>Ghosts of Mars</i>
2011	<i>The Ward, L'Hôpital de la terreur (The Ward)</i>



De haut en bas :

Le Météore de la nuit de Jack Arnold, 1953 © Universal Pictures

L'Invasion des profanateurs de sépultures de Don Siegel, 1956 © Allied Artists

De haut en bas :

Assaut, 1976 © Metropolitan Filmexport

Halloween, la nuit des masques, 1978 © Warner-Columbia Film

The Thing, 1982 © Universal Pictures

Le Village des damnés, 1995 © United International Pictures

Ghosts of Mars, 2001 © Sony Pictures Entertainment

Contexte

À contretemps



Dans l'Hollywood des années 1980, tourner un film aussi financièrement modeste qu'*Invasion Los Angeles* est en soi un acte de résistance. Mais contre quoi John Carpenter se bat-il ?

En 1988, le cinéma d'auteur politique n'est plus vraiment en odeur de sainteté à Hollywood. Depuis le début de la décennie au moins, les réalisateurs américains ont perdu leur autonomie, et ce sont désormais les studios qui distribuent les projets, confisquant aux auteurs leur droit de regard. Le blockbuster devient un genre en soi, une véritable usine californienne, obéissant à une logique purement inflationniste : de plus grands budgets pour de plus grands succès. Triomphent sur les écrans des films essentiellement bâtis sur des promesses de divertissements, où les corps agissent, dansent ou exultent (*Flashdance*, *Le Flic de Beverly Hills 2*, *L'Arme fatale 2*), et qui sont aussi parfois des instruments de propagande guerrière (*Top Gun*, *Rambo 2*, *L'Aube rouge*). Cette humeur coïncide parfaitement avec les idées du président Reagan, héraut d'une Amérique à nouveau fière d'elle-même, plus forte, plus riche et totalement opposée aux valeurs qui animent le cinéma de John Carpenter depuis ses débuts.

● Un cinéaste en réaction

Au moment d'entamer la réalisation d'*Invasion Los Angeles*, le cinéaste s'éloigne délibérément d'Hollywood. Après l'échec commercial des fastueuses *Aventures de Jack Burton dans les griffes du mandarin* (1986), il est contraint à une forme d'exil. Les studios ne veulent plus entendre parler de lui et lui donnent l'occasion de prendre enfin ses libertés. « Je me suis alors mis à rédiger des scripts engageant très peu de moyens et qui donneraient naissance à des projets qui, par le jeu des ventes internationales, seraient rentabilisés avant même de sortir », expliquera-t-il des années plus tard au magazine *Mad Movies*. Les deux œuvres qui honoreront ce contrat seront situées à Los Angeles, poumon de l'industrie du cinéma : une manière de méditer sur les travers hollywoodiens que le cinéaste rejette en bloc.

● Deux films jumeaux

Tourné en quarante jours pour trois millions de dollars (somme dérisoire à l'ère du blockbuster), *Prince des ténèbres* (1987), le premier de ces projets, dépeint la lutte d'un petit groupe de scientifiques pour empêcher l'arrivée de l'Antéchrist dans une église des bas-fonds de L.A. Le second, tourné dans la foulée, dans des conditions analogues, est *Invasion Los Angeles* (1988). Les deux films sont donc jumeaux en matière d'échelle de production et d'ambition artistique : ce sont de pures séries B, comme plus personne n'en tourne à l'époque. Leur auteur les a — semble-t-il — conçues comme une thérapie à sa crise existentielle du moment ; elles rejoignent en tout cas une tradition de cinéma dont Carpenter était friand durant son adolescence. « C'est un visage de l'Amérique que certains n'aiment pas voir. Ils refusent de le voir. Ils ne veulent pas savoir », déclarera-t-il un jour à propos d'*Invasion Los Angeles*¹. La remarque aurait pu s'appliquer sans mal à *Prince des ténèbres*, notamment à sa horde de sans-abri hagards, contaminés par l'emprise du Mal. On a donc affaire ici à des objets iconoclastes dans le paysage du divertissement américain, conçus comme autant d'antidotes à la propagande reaganienne et à l'imagerie clinquante du cinéma dominant.

● Nostalgie de la série B

Les deux films empruntent toutefois des chemins sensiblement différents : là où *Prince des ténèbres* travaille une peur lancinante et volontiers cérébrale, *Invasion Los Angeles* est un film d'action dérivant vers le pamphlet — voire même la parodie. Leur postérité, aussi, a éloigné les deux films : si *Invasion Los Angeles* est devenu un classique en essaimant dans la culture populaire, *Prince des ténèbres*, plus rêche et moins déchiffrable, est devenu le chef-d'œuvre souterrain de la filmographie de Carpenter. Additionnées, ces différences révèlent toutefois le véritable dessein de son réalisateur durant cette période particulièrement délicate : embrasser en deux films toutes les facettes de la série B fantastique d'antan. En cela, *Prince des ténèbres* et *Invasion Los Angeles* sont non seulement indissociables, mais fonctionnent rétrospectivement comme la synthèse la plus évidente de l'œuvre de leur auteur. Ironiquement, après avoir exorcisé sa détestation de l'époque avec *Invasion Los Angeles*, Carpenter retournera au cinéma de studio avec *Les Aventures d'un homme invisible* (1992). Ce sera une nouvelle bataille avec les décideurs, un nouveau désaveu public et une nouvelle désillusion.



De haut en bas :
Flashdance d'Adrian Lyne, 1983 © Paramount Pictures
L'Arme fatale 2 de Richard Donner, 1989 © Warner Bros. Pictures
Prince des ténèbres de John Carpenter, 1987 © Metropolitan Filmexport

1 Livret du DVD *Invasion Los Angeles*, collection *Cahiers du cinéma*, 2003.

Genre

Une science-fiction paranoïaque

Les envahisseurs dissimulés au sein de la société n'ont pas attendu *Invasion Los Angeles* pour sévir : un sous-genre de la science-fiction leur est dédié.

La science-fiction et l'anticipation se sont toujours organisées selon deux manières d'envisager la société contemporaine et ses évolutions futures : comme un rêve ou comme un cauchemar. Face à l'optimisme des uns, le pessimiste des autres a généré une forme de récit popularisée au **XX^e** siècle : la dystopie, qui évoque l'antimodèle d'une société néfaste. Avec ses colons extraterrestres régnant discrètement sur la Terre pour mieux la gouverner et transformer en bétail ses habitants, *Invasion Los Angeles* doit beaucoup à ce courant.

● David Vincent les a vus

Évoquer la dystopie est toutefois insuffisant pour désigner une œuvre qui, sans prétendre imaginer le futur, se situe dans le présent. Aussi le film évoque-t-il un sous-genre fantastique que la critique a baptisé « science-fiction paranoïaque ». Le plus célèbre exemple est sans doute la série *Les Envahisseurs* (1968) : un héros très ordinaire, David Vincent, s'y trouve être le seul témoin d'un grand complot intergalactique qu'il déjouera par ses propres moyens. À mi-chemin entre le récit d'invasion extraterrestre à la H.G. Wells (*La Guerre des mondes*) et la figure de l'innocent injustement accusé popularisée par Hitchcock (*Les 39 Marches*, *La Mort aux trousses* ou encore *Le Faux Coupable*), ce principe narratif est venu répondre de façon détournée aux interrogations d'une nation hantée par les théories du complot : alors que la guerre froide est toujours engagée, les États-Unis de la fin des années 1960 viennent de vivre une suite d'assassinats qui alimentent les imaginaires paranoïaques — au premier chef celui du président John F. Kennedy, que les « analystes » les plus audacieux attribuèrent aux extraterrestres. Mais c'est d'abord le cinéma qui s'est emparé de cette inquiétude, dès les années 1950. Deux films, qui font partie des préférés de Carpenter [cf. *Réalisateur*, p. 2], mettent la figure du martien au service d'un questionnement sur la possibilité de la confiance, dans un pays ravagé par le doute : d'un côté, *Le Météore de la nuit*, réalisé par Jack Arnold, dans lequel un gentil astronome est le témoin d'un crash d'OVNI avant de devenir la cible du shérif local ; de l'autre, *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel, où

Les Envahisseurs, série créée par Larry Cohen, 1968 © ABC



un médecin comprend que des extraterrestres s'emparent du corps des habitants d'une banlieue californienne. Ces deux films de divertissement sont aussi des paraboles politiques sur la période du maccarthysme, durant laquelle l'Amérique conservatrice se replie sur elle-même, hostile à toute forme d'altérité et voyant des espions communistes partout. C'est ainsi que le héros du film de Siegel décèle la présence d'extraterrestres derrière chaque visage familial.

● Mise à jour et mise à mort

Dans *Invasion Los Angeles*, le maccarthysme a laissé place à une nouvelle idéologie tout aussi conservatrice : l'ultralibéralisme prôné par Ronald Reagan. Mais là où les films des années 1950 mettaient un individu aux prises avec d'autres, *Invasion Los Angeles* regarde ses héros lutter contre des conglomerats, des organisations, des hiérarchies... ; en somme, contre un système. C'est le grand apport du film au genre : observer des héros qui ne luttent plus contre des shérifs réactionnaires ou des notables suspicieux, mais contre une force invisible (ou presque) qui aurait vampirisé toutes les strates de la société. En témoigne la scène où les deux héros s'avouent n'avoir aucun plan pour agir face à un ennemi situé à la fois partout et nulle part : « *Qu'est-ce qu'on va faire, John ?* » « *On va attendre...* » Cette désillusion semble typique d'un moment de l'histoire occidentale où l'activisme perd peu à peu du terrain. Faut-il se résigner à l'idée que nous avons perdu, que la lutte est inefficace ? *Invasion Los Angeles* réactive en tout cas un vieux sous-genre pour mieux le mener au bord du précipice.

● Un avertissement

Alors qu'il n'aborde le genre de la science-fiction qu'au tiers de son récit, *Invasion Los Angeles* utilise son générique comme une note d'intention afin de garder le spectateur en alerte. Ainsi, avant de nous apparaître comme un drame social, l'histoire de John Nada débute par un avertissement tagué sur un mur jouxtant un terrain vague et qui s'avère être également le titre (en V.O.) du film : « *They Live* » (« *Ils sont parmi nous* »). En utilisant non pas un carton-titre classique, mais un décor urbain, le cinéaste nous annonce en une simple image tous les grands motifs à venir : la paranoïa désuète (le titre évoquant celui des séries B de sa jeunesse), les laissés-pour-compte (le graffiti connote cet imaginaire), le pouvoir du slogan, les messages cachés... On pourra étudier avec la classe la manière dont un simple effet typographique peut révéler le sens de l'œuvre.

La Mort aux trousses d'Alfred Hitchcock, 1959 © MGM





Personnages Seul(s) contre tous

John et Frank correspondent à des archétypes opposés dans l'imaginaire américain, mais leur alliance permet au film de se rapprocher d'un genre en vogue dans l'Hollywood des années 1980, pour mieux le déconstruire: le «buddy movie».

John Nada s'inscrit dans une tradition qui n'a rien de mystérieux: celle du héros solitaire dont l'attitude première consiste à refuser de demander l'aide de quiconque. Au cinéma, cet archétype a été souvent célébré par le western et notamment dans *Rio Bravo* d'Howard Hawks (1959), dont s'est souvent revendiqué John Carpenter: selon la légende, si Hawks a tourné avec John Wayne cette histoire de représentants de la loi résistant par eux-mêmes à l'assaut de bandits en surnombre, c'est en réaction au *Train sifflera trois fois* (Fred Zinnemann, 1952), où le shérif joué par Gary Cooper demande du renfort à la population de sa bourgade pour arrêter un dangereux desperado. À l'effort rassembleur de Cooper, Hawks avait préféré l'autonomie nonchalante de Wayne. Cette anecdote révélatrice d'un état d'esprit individualiste lié à l'histoire des États-Unis (le cow-boy solitaire et libertaire en étant l'un des plus célèbres représentants) explique peut-être le mot d'ordre que Carpenter retient de son idole Howard Hawks pour *Invasion Los Angeles*: son héros, comme ceux de *Rio Bravo*, ne peut guère compter que sur lui-même.

● Nada, rien à ajouter ?

Le scénario du film semble d'abord aussi succinct que le patronyme de son héros («nada» signifiant «rien» en espagnol). Le spectateur sait peu de choses de John Nada quant à sa provenance et à ses origines: il arrive de Denver et on peut comprendre qu'une suite de déboires l'a conduit à Los Angeles. Le prologue le dépeint en solitaire, ne comptant que sur son labeur pour subsister: on ne le voit jamais faire la manche ou voler, malgré la précarité de sa situation. Il prolongera ce principe d'autosuffisance tout au long du film, déjouant presque seul le complot extraterrestre, sans jamais tenter de s'en remettre aux autorités. Notons que son patronyme, qui n'est pas prononcé durant le film, mais simplement mentionné au générique de fin, nous renseigne à la fois sur sa condition sociale et sur son nihilisme latent. Le choix d'un S.D.F. comme (anti)héros durant la «glorieuse» décennie reaganienne est évidemment le signe d'une fibre sociale et anarchiste de la part de Carpenter. Par ailleurs, l'acteur qui

l'interprète, Roddy Piper, a lui aussi connu la rue durant une partie de sa vie avant de devenir une star du catch. L'auteur comme l'acteur ont le désir de mettre en avant un profil psychologique négligé par l'époque: l'homme de peu (au risque de l'insignifiance, si l'on en croit son nom), évoluant en marge de l'opulence et du matérialisme ambiants. Ces liens du personnage avec un certain esprit frondeur commun à Piper et à Carpenter ne doivent cependant pas faire oublier l'essentiel: Nada est avant tout un archétype de cinéma aux racines très américaines.

« Je n'aime pas être suivi par les autres, à moins de savoir pourquoi. — Et moi je n'aime pas suivre les autres, à moins de savoir où ils vont. »

Frank Armitage et John Nada dans *Invasion Los Angeles*

● Mythologie eastwoodienne

C'est bien dans le western qu'il faut chercher la logique du personnage. Nada ne débarque pas à L.A. en voiture ou en avion mais en train, à l'image de tout un panel de cow-boys de cinéma plus ou moins vertueux. Toutefois, ce train ne transporte pas des êtres humains mais des marchandises. Ce détail, tout en renvoyant à l'image du vagabond étatsunien, le «hobo», annonce la manière dont les envahisseurs du film — représentant la politique américaine de l'époque — conçoivent l'espèce humaine: elle n'est que main d'œuvre. Alors qu'on croit assister à la valse des wagons de fret dans une zone industrielle, c'est notre héros qui apparaît comme par magie dans le cadre, lorsque le train redémarre, ce qui fait de John Nada un homme-marchandise qui erre de ville en ville. Il est alors un cousin évident de «l'homme sans nom» incarné par Clint Eastwood dans la «Trilogie du dollar» de Sergio Leone, amorcée avec *Pour une poignée de dollars* (1965) et qui se poursuivra à travers d'autres figures individualistes de la filmographie de l'acteur-réalisateur, comme celle de *L'Homme des hautes plaines* (1973) ou de *Pale Rider, le cavalier solitaire* (1985), où un voyageur mutique et désabusé arrive dans une ville pour affronter la part sombre de



sa communauté. Le corps de Nada, avec sa musculature imposante révélée dès son arrivée sur le chantier, pourrait quant à lui évoquer le physique de mise dans le blockbuster des années 1980 : celui de Sylvester Stallone ou d'Arnold Schwarzenegger, dont la stature fait écho au culte du bodybuilding propre à l'Amérique de Reagan — qui n'hésitait pas à comparer sa politique militaire à celle que l'on voit menée dans *Rambo 2* ! En réalité, John Nada, loin d'être l'expression d'une puissance patriotique exaltée, est l'antithèse des héros musculeux de son temps. Travaillant d'abord à sa survie, dépourvu d'idéologie et d'agressivité, il doit moins aux héros d'action qui reflètent l'idéologie du présent qu'aux archétypes ancestraux.

● Un genre déconstruit

Dans *Invasion Los Angeles*, cette figure va devoir faire équipe avec un autre héros à la typologie radicalement opposée : Frank Armitage, joué par Keith David. Le personnage, s'il est issu de la même classe sociale que le héros, est par bien des côtés son négatif absolu : noir, prolix, sociable, bon père de famille... L'association des deux hommes semble être l'occasion de suivre les codes d'un genre très à la mode : le *buddy movie*. Alors incarné par d'immenses succès comme *48 heures* de Walter Hill (1982) ou *L'Arme fatale* de Richard Donner (1987), ce concept selon lequel deux hommes que tout sépare — personnalité, mode de vie, communauté d'origine

— finissent par s'allier pour enfin devenir meilleurs amis, est d'abord appliqué à la lettre par Carpenter. Mais lorsque le film bascule dans la science-fiction pure, le cinéaste se met à rediscuter le genre. Il fait d'abord disparaître Frank du deuxième acte, comme si ce duo bien installé importait finalement peu. Il scelle ensuite leurs retrouvailles par une scène de bagarre étirée sur plus de sept minutes, lorsque Frank refuse de porter les lunettes (donc de regarder la vérité en face) : les coups partent immédiatement et durablement au long d'un grand morceau de bravoure pensé comme un climax final programmé étrangement tôt dans le récit. Nous sommes ici dans un traitement presque parodique du genre, dont l'œuvre tire toute sa verve critique. Carpenter semble pointer l'hypocrisie des films d'action majoritaires des années 1980, où les clivages entre personnages opposés sont trop facilement dépassés, et il insiste sur la pénibilité d'une telle réconciliation sociale. Restaurer la confiance coûte du temps et de la douleur, semble-t-il nous dire, non sans lucidité. De même, là où le *buddy movie* « classique » conduit inmanquablement à l'arrestation d'un trafiquant de drogue, *Invasion Los Angeles* mène vers le sauvetage de l'humanité tout entière par un tandem en marge de la société, croyant très peu aux institutions américaines. Le conservatisme propre aux divertissements épiques du moment est donc moqué ; apparaît ainsi le versant postmoderne du film, préfigurant avec quelques années d'avance le travail de John McTiernan sur *Last Action Hero* (1992), consistant à commenter une tendance en la poussant dans ses derniers retranchements.

● Le cinéaste et son double

Cette dimension critique envers le cinéma en vogue est presque entièrement prise en charge par le personnage de Frank Armitage, dont le patronyme est également celui que John Carpenter s'est choisi pour signer le scénario. Pas de doute : sous cette identité se loge une sorte de double du cinéaste qui ferait le pont entre réel et fiction. Keith David, acteur à la palette bien plus subtile que celle de Piper, capable d'être à la fois dans la pure incarnation et dans le commentaire distancié, personnifie parfaitement cet entre-deux : il sert autant l'action que sa déconstruction. Il offre à son Frank une puissance à la fois physique et « magique », toujours solidement ancrée dans la culture américaine, quelque part entre Tom Joad — le héros de la classe ouvrière imaginé par John Steinbeck dans son roman *Les Raisins de la colère*, en 1939 — et Harry Houdini, le prestidigitateur capable de s'évaporer en un clin d'œil. Car la brusque disparition de Frank lors du climax sonne comme un rude retour à la réalité : le monde est certes sauvé, mais il sera forcément un peu plus sombre sans compagnon d'infortune.



Découpage narratif

- 1 PROLOGUE**
00:00:00 – 00:05:57
John Nada arrive de Denver. Il découvre Los Angeles en errant entre l'agence pour l'emploi et une place où un prêtre aveugle dénonce la léthargie des masses. De fait, dans les rues, tous les regards semblent rivés vers les téléviseurs.
- 2 CROIRE EN SES CHANCES**
00:05:58 – 00:11:25
Nada décroche un travail sur un chantier. Sans toit, il se laisse orienter par un ouvrier, Frank Armitage, vers un campement entretenu par une association humanitaire. Il s'y rend et échange avec son collègue : il croit en une vie meilleure, malgré cette passe difficile.
- 3 PAS TRÈS NET**
00:11:26 – 00:20:50
De curieux événements intriguent le héros. L'émission regardée par les S.D.F. du camp est parasitée par le discours d'alerte d'un barbu anonyme, rappelant le prêche du prêtre aveugle. Nada s'intéresse à la paroisse située juste en face, lieu d'une mystérieuse activité nocturne.
- 4 ENQUÊTE ET ASSAUT DÉCLENCHEUR**
00:20:51 – 00:30:51
Nada observe aux jumelles ce qui se trame autour de l'église. Brusquement, la police intervient pour arrêter ses occupants et raser le camp. Désormais sans abri, Nada poursuit son enquête. Revenu à l'église, il dérobe l'une des boîtes contenant les fruits du manège nocturne.
- 5 RÉVÉLATION**
00:30:52 – 00:39:06
Nada ne trouve dans la boîte que des lunettes noires. Il en conserve une paire et laisse les autres dans une poubelle. En les portant, il perçoit soudain la réalité du grand complot annoncé : les médias diffusent des appels à la soumission consumériste, tandis que des créatures monstrueuses se cachent parmi la population. L'une d'elles comprend qu'elle est repérée et alerte ses semblables.
- 6 ÉBAUCHE D'UNE RÉVOLTE**
00:39:07 – 00:45:19
Interpelé par des policiers qui s'avèrent également non-humains, Nada résiste : il les liquide avec leurs armes et emporte un fusil à pompe. Il pénètre armé dans une banque et, pris dans son élan insurrectionnel, abat plusieurs créatures avant de prendre la fuite en détournant la voiture d'une inconnue.
- 7 ALLIANCE RATÉE**
00:45:20 – 00:52:37
Arrivé dans la demeure de l'inconnue située dans les beaux quartiers, Nada tente de la convaincre de l'existence du complot qui aliène l'humanité et du pouvoir des lunettes. La femme, Holly Thompson, travaille pour la chaîne Cable 54. Lorsque Nada évoque le possible contrôle de son antenne par l'envahisseur, elle le défenestre et appelle la police. Le voici rendu à sa condition de vagabond en fuite.
- 8 RETROUVAILLES MUSCLÉES**
00:52:38 – 01:02:05
Alors que Nada récupère les lunettes dans une rue déserte, Frank retrouve sa trace pour lui donner sa paye. Nada insiste pour qu'il essaie les lunettes, sans succès. À l'issue d'une longue bagarre, Nada parvient à faire accepter la vérité à son collègue.
- 9 ET MAINTENANT ?**
01:02:06 – 01:06:45
Épuisés par leur pugilat, Nada et Frank louent une chambre dans un hôtel. L'un et l'autre n'ont aucune idée de ce qui les attend, mais sont déterminés à faire échouer le complot extraterrestre.
- 10 ENTRÉE EN RÉSISTANCE**
01:06:46 – 01:16:55
L'un des habitants du bidonville retrouve la trace des deux hommes. Il leur propose de se joindre à une réunion secrète organisée le soir même. Ils y retrouvent un groupe de résistants qui leur confirment que le complot vise à piller les ressources de la Terre. Nada est surpris de retrouver Holly, qui appartient à ce réseau. Leurs retrouvailles sont interrompues par une nouvelle descente policière. Nada et Frank s'échappent grâce à un module de téléportation extraterrestre.
- 11 QUARTIER GÉNÉRAL**
01:16:56 – 01:20:09
Un long tunnel souterrain débouche sur une immense salle de gala remplie de notables endimanchés. Le tandem comprend qu'il s'agit d'une réception donnée par les envahisseurs en vue de remercier les humains collaborateurs. Ils y retrouvent un ancien S.D.F. du bidonville qui, les prenant pour des alliés, se propose de leur faire visiter la base secrète.
- 12 LE SACRIFICE**
01:20:10 – 01:30:55
Frank et Nada comprennent que l'émetteur principal se trouve sur le toit de l'immeuble de Cable 54. Ils s'entendent pour le détruire, non sans faire un carnage dans le bâtiment. Parvenus au dernier étage, ils tombent sur Holly, qui leur prête main forte. Mais cette dernière tue Frank avant de mettre Nada en joue : c'est une espionne. Menacé par la journaliste et par un hélicoptère de police, Nada abat Holly et parvient, au prix de sa vie, à détruire l'émetteur. Les colons et leurs messages cachés apparaissent immédiatement au grand jour. Le monde est — peut-être — sauvé.



Récit

Un brûlot allégorique

Le scénario de John Carpenter se laisse guider par une boussole politique: bâti comme une parabole acide contre l'Amérique de Reagan, il se déploie en trois actes teintés d'un fatalisme subliminal.

Invasion Los Angeles fait figure de cas isolé dans la filmographie de John Carpenter, avec sa charge directe contre une cible bien définie: le capitalisme reaganien, alors particulièrement prégnant en Californie. Imitant les structures les plus classiques, communes à l'épopée homérique, aux paraboles bibliques ou encore à la poésie médiévale, le film use de symboles pour raconter la bataille contre un fléau. C'est ainsi que dans un monde dystopique [cf. Genre, p. 5], où l'ultralibéralisme est devenu un système, l'histoire de John Nada est celle d'un renversement chevaleresque. Le scénario est conçu dans une logique moins spectaculaire que dialectique: s'il repose sur une structure en trois temps, ce n'est pas seulement pour illustrer la résolution d'un conflit émaillé de rebondissements ébouriffants, mais aussi pour livrer une démonstration, toujours à la manière d'une fable. Ici, l'enseignement concerne les mécanismes de domination propres à l'Amérique des années 1980: chaque mouvement correspond à une étape franchie dans la prise de conscience du héros et du spectateur.

● Premier acte: un vagabondage en enfer

Le film s'attache d'abord à décrire un monde asservi par les dominants en brossant un portrait du Los Angeles des bas-fonds. John Nada y arrive en train: il apparaît sur la voie pourvu d'un sac à dos qui marque sa présence erratique de voyageur permanent. La narration s'aligne sur ce regard extérieur, qui permet de dresser un état des lieux des inégalités urbaines. Le vagabondage de Nada dans les chantiers où les bons jobs sont préemptés par les syndicats, ou dans les bidonvilles de Skid Row peuplés de S.D.F. — qui n'ont rien d'autre à espérer que la soupe populaire — est aussi le moyen de donner au récit une dimension initiatique: comme tout voyageur de fable, le nouvel arrivant passe de la candeur — «*Je crois en l'Amérique*», dit-il en regardant les gratte-ciel avec espoir — à la désillusion. Témoin d'une brutale descente policière, il découvre l'autoritarisme des pouvoirs publics, la barbarie dissimulée par la vitrine clinquante de la ville, et aussi l'arme pour y faire face: les lunettes fabriquées par un groupe de résistants.

● Deuxième acte: une sortie de «caverne» en solitaire

Après avoir usé de son simple regard de témoin extérieur, Nada passe à un niveau de conscience supérieur grâce aux lunettes. Elles lui révèlent les extraterrestres et le complot qui repose sur l'image: pubs géantes et télé diffusent une propagande subliminale omniprésente. Par ce basculement fantastique, Nada sort de la caverne platonicienne¹ et le spectateur avec lui, puisqu'on le confronte à une nouvelle idée: les inégalités sont non seulement dissimulées, mais aussi organisées à dessein par une «super classe» qui travaille autant à l'endormissement des masses qu'à leur division. Ainsi, lorsque Nada alerte un collègue, l'ouvrier africain-américain Frank Armitage, ce dernier le croit fou et lui résiste jusque dans une longue lutte à mains nues: leur déchirement symbolise l'intérêt des dominants à maintenir les prolétaires dans la méfiance mutuelle, afin d'empêcher que l'union fasse la force.

● Troisième acte: une révolte fataliste

Au troisième acte, John et Frank, réconciliés, rejoignent la résistance. Mais une fois franchi le «portail» menant au monde secret de l'hyperbourgeoisie apparaît ce qui entrave la révolte: l'égoïsme, incarné par un ancien vagabond collaborant avec l'opresseur et par la journaliste traîtresse que Nada avait tenté de rallier à sa cause. Ce n'est qu'en faisant sauter l'antenne de la chaîne Cable 54 au prix de sa vie que le héros parvient à pirater le système de brouillage et à rendre l'envahisseur enfin visible par les foules. Ce dénouement fataliste et abrupt évite à la parabole d'en rester à un constat simpliste, puisqu'il laisse en suspens de nombreuses questions quant à l'avenir du peuple: sera-t-il prêt à s'unir? Suffit-il de rééduquer son regard pour mieux voir l'injustice ou faut-il aussi réapprendre à faire confiance à l'autre? La fin tragique de Nada, trahi par une main précédemment tendue vers lui, ne signifie-t-elle pas plutôt que le combat est perdu d'avance?

¹ Dans *La République*, le philosophe Platon évoque une humanité prisonnière d'une caverne où des spectacles d'ombres la maintiennent dans l'aliénation.

Mise en scène

Le monde en noir et blanc

La mise en scène du film repose sur l'opposition de deux régimes d'images, faisant le choix du noir et blanc pour révéler l'envers du décor lorsqu'elle épouse la perception lucide du héros.

Si la question du visible se pose à travers le motif des lunettes de soleil [cf. Motif, p.16], elle s'invite aussi, plus discrètement, dans la représentation de la vision de John lorsqu'il observe son environnement au prisme de ses verres sombres. Carpenter choisit alors d'habiller en noir et blanc cette nouvelle vision du monde, imposant un régime d'images parallèle à celui qu'adopte le reste du film. Le procédé permet de restituer à l'écran la vision modifiée par les lunettes en désaturant les teintes vives de la Californie diurne. Pourquoi, cependant, le cinéaste n'a-t-il pas tenté de restituer la vision à travers des verres foncés, ce qui aurait été techniquement possible sans pour autant supprimer la couleur ?

● Mise à distance

Il faut sans doute chercher l'explication du noir et blanc dans la nature des images dévoilées plutôt que dans la transformation du regard par les lunettes. À la monstruosité physique des oppresseurs correspond la violence du système de domination qu'ils ont mis en place : les extraterrestres contrôlent la société et pavent la ville de messages de propagande. Leurs visages horribles et grotesques sont toujours associés au noir et blanc, à l'exception de leurs dernières apparitions, après que Nada a rendu sa vision aux foules. De même, la mise à mort des envahisseurs par le héros sera toujours vue sans couleur, ce qui a pour effet d'atténuer la brutalité graphique de ces plans. En outre, le fait de contempler les ennemis à travers ce prisme évoque un autre âge du

● Injonctions

Il sera possible, après la projection, de recenser les messages subliminaux cachés qui apparaissent — en noir et blanc — en même temps que la réalité de l'invasion extraterrestre à l'occasion de sa découverte par John Nada [00:32:13]. On remarquera que les formules utilisées, qui sont des injonctions recourant à l'impératif, sont d'abord des incitations directes à la soumission politique, comme « *Obéissez* » ou « *Ne questionnez pas l'autorité* ». C'est aussi un mode de vie conformiste et consumériste qui est prôné, à travers des ordres tels que « *Mariez-vous et procréez* », « *Regardez la télé* » ou « *Achetez* », tandis que toute forme de réflexion individuelle est découragée : « *Ne pensez pas* », « *Ne vous réveillez pas* ». À quels types de régimes politiques renvoient ces injonctions ? En quoi la formule « *Doutez de l'humanité* » rejoint-elle paradoxalement le regard désabusé que le cinéaste porte sur les États-Unis des années Reagan ?



cinéma, celui des séries B de science-fiction, dont la nouvelle d'origine de Ray Nelson et le réalisateur lui-même s'inspirent. Le procédé produit un paradoxe intéressant. Alors que ces plans sont censés révéler le monde tel qu'il est vraiment, ils s'opposent au réalisme adopté par le premier tiers du film — que l'auteur n'hésite pas à qualifier de « documentaire » — et ramènent au contraire ces apparitions à un imaginaire cinéphile, fictionnel et presque inoffensif : ironiquement, le noir et blanc souligne le caractère « cliché » de ces figures d'un autre monde qu'on croirait sorties d'une bande dessinée désuète ou des cartes à collectionner dont s'inspirera Tim Burton pour imaginer les envahisseurs de *Mars Attacks!* en 1996. Ces plans inviteraient ainsi à la prise de distance comique : l'irruption de Nada dans la banque pourrait ressembler à un attentat glorifié si ce voile de fiction ne venait pas rappeler que l'on se trouve devant une fable, dont les aspects vengeurs ne sont pas à prendre au pied de la lettre.

● Noir sur blanc

Décor et objets se trouvent aussi transfigurés par le noir et blanc. Il est difficile de ne pas être sensible à l'esthétique des messages subliminaux apparaissant sur les façades ou dans la presse sous forme d'injonctions autoritaires. On ne pourra que constater l'impact visuel de ces mots que l'on retient d'autant mieux qu'ils appliquent littéralement le principe du « noir sur blanc » : visant peut-être une forme d'épure pour représenter cette propagande, le film aura en tout cas influencé l'univers de grands noms du *street art*, parmi lesquels Shepard Fairey qui utilisera le logo et le pseudo « *Obey* » avant que celui-ci ne devienne une marque de textile — preuve de la puissance de cette esthétique dans les imaginaires. En ôtant sa couleur à la réalité cachée, qui acquiert alors cette même simplicité binaire — tout est noir ou blanc, sans nuances —, ces plans renforcent peut-être la mise en garde formulée par le film : le monde marchand qui se fabrique sous nos yeux endormis est dépourvu des nuances, des couleurs et du relief qui caractérisent l'humanité. Et c'est bien ce qui le rend inadmissible.



Musique

Le blues de John Carpenter

Composée par Alan Howarth et John Carpenter lui-même, la bande originale donne à l'épopée son rythme atypique et livre un récit parallèle invitant à suivre le film les yeux fermés.

Il n'y a rien d'étonnant à constater l'importance de la place prise par la musique dans *Invasion Los Angeles*. Musicien accompli et membre dans les années 1980 du groupe de rock The Coupe de Villes — avec deux autres réalisateurs de films d'horreur, Nick Castle et Tommy Lee Wallace —, John Carpenter a l'habitude de composer ses bandes originales [cf. Réalisateur, p. 2], avec une prédilection pour les mélodies synthétiques au minimalisme ténébreux. Son rapport à la musique reste étroitement lié à l'image, puisqu'il s'inscrit dans une tradition bien précise du cinéma d'épouvante : ses thèmes musicaux viennent le plus souvent accompagner une menace présente ou imminente, à la manière de quelques prédécesseurs fameux — citons le travail de Bernard Herrmann sur *Psychose* d'Hitchcock (1960), avec ses violons aigus surgissant en même temps que la lame du tueur. Ainsi, les compositions de Carpenter sont souvent au service de la peur, venant jouer sur l'appréhension du spectateur qui s'attend à l'apparition de l'assassin d'*Halloween* où des silhouettes spectrales de *Fog*.

● La mélodie des bannis

Le leitmotiv d'*Invasion Los Angeles*, «*Coming to L.A.*», occupe une fonction plus vaste. Il ouvre d'abord l'espace narratif : le thème démarre sur les cartons noirs du générique avant qu'apparaisse le premier plan. La singularité de ce morceau se trouve dans le genre musical qu'il revisite. Il s'agit bien sûr du blues, avec sa structure harmonique fermée, volontiers répétitive. Une batterie lente et lourde accompagne un riff de guitare électrique, un harmonica, un saxophone et quelques envolées synthétiques discrètes. Le thème s'étire bien au-delà du générique d'ouverture, couvrant les déambulations de Nada dans la ville qu'il découvre. Une telle occupation du terrain trahit l'ambition de mettre la musique au centre de l'attention, pour en faire un langage à part entière — au même titre que le découpage, le montage et d'autres pièces de l'arsenal cinématographique. Si la musique tient son propre discours, celui-ci est iconoclaste, puisque le blues connote un imaginaire bien éloigné des codes de l'horreur. Le choix de ce style musical, dérivé des chants entonnés

par les esclaves noirs au *XIX*^e siècle dans le sud des États-Unis, ancre d'emblée le récit dans un tableau sociologique : bien qu'émancipé depuis longtemps des champs de coton, le blues a conservé des thématiques telles que la souffrance due à la misère et au labeur. Aussi le cinéma d'*Invasion Los Angeles* a-t-il souvent recouru à ce genre musical pour marquer l'appartenance de personnages au milieu ouvrier — songeons à *Blue Collar* de Paul Schrader (1978) ou à *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984). Le rang social de Nada est donc souligné par les notes de «*Coming to L.A.*», puisque c'est d'abord à lui et à sa déambulation qu'elles sont associées. Elles le ramènent d'ailleurs à cette condition prolétarienne lorsqu'il progresse vers son hôtel décrépi avec Frank, ou lors de sa dégringolade au pied de la butte sur laquelle vit la journaliste Holly — chute symbolisant son retour au bas de l'échelle sociale.

● Le tempo de la marche

Le choix du blues est aussi signifiant parce qu'il impose à l'action son propre rythme : lenteur, dureté, répétition. Si l'on peut y entendre l'écho d'un engagement esthétique, il faut aussi y voir une entorse à d'autres genres : le film d'action urbain en général et le *buddy movie* en particulier [cf. Personnages, p. 7]. Ceux-ci se caractérisent par la vitesse : celle des courses-poursuites, cascades et autres fusillades, et aussi, plus banalement, des déplacements des personnages dans le décor, surtout lorsqu'il s'agit de Los Angeles, ville motorisée par excellence, où les distances se parcourent rarement à pied. À l'inverse, la cadence du blues se règle sur les pas de Nada, piéton par la force des choses puisque son statut ne l'autorise pas à faire usage d'une voiture, sinon celle d'Holly, qu'il détourne dans l'urgence. Ce choix marque donc la volonté d'explorer la ville du point de vue des déclassés, selon le rythme pénible et poussif de la marche. La seule accélération de la bande musicale est réservée au générique de fin, hors récit : *Invasion Los Angeles* reste entièrement à la marge du divertissement alors en vogue, caractérisé par les prouesses de célérité du *Flic de Beverly Hills* (Martin Brest, 1984). Le film de Carpenter semble inviter son public à prendre le temps de regarder et d'analyser, quitte à le frustrer par l'étrange pesanteur des scènes épiques : les sept minutes (sans musique !) de lutte entre John et Frank sont parlantes à cet égard. Jusqu'à la mise en place de son tempo, le film se conçoit donc en réaction à l'esprit de son époque.



Décor L'autre Los Angeles

À la fin des années 1980, Los Angeles est déjà la ville la plus filmée de toute l'histoire du cinéma. Pourtant, John Carpenter parvient à proposer une esquisse urbaine aussi neuve que subversive.

Les films consacrés à Los Angeles constituent presque un genre en soi. On pourrait même ajouter que tout film situé à Los Angeles est en réalité un film *sur* Los Angeles. Cela tient évidemment au rapport fusionnel qu'entretient le cinéma avec la ville, l'industrie américaine du spectacle y ayant élu domicile à l'aube du XX^e siècle, profitant de sa lumière, des espaces naturels qui la bordent et de ses conditions de vie idéales. Un jeu de va-et-vient s'est peu à peu instauré : la ville façonne le cinéma, le cinéma façonne la ville. Les films eux-mêmes rendent compte de ces transformations mutuelles, surtout dès lors qu'ils s'évadent des intérieurs des studios — où sont reconstituées les cités de l'Est et du Midwest comme New York et Chicago, longtemps décors privilégiés des récits urbains — pour être tournés directement dans les rues de L.A. À l'invité des romans de Dashiell Hammett ou de Raymond Chandler, le film noir s'est fait une spécialité de montrer l'envers du décor hollywoodien avant cette banalisation des tournages en extérieur. Faisant

le compte des crimes sordides commis à l'abri des villas cosues de Pasadena ou d'ailleurs, le genre révèle le désenchantement que dissimulent les « rêves » usinés par Hollywood : circulation des drogues, pornographie violente, chantage, espionnage, meurtre... Ce L.A. « noir » fera école jusqu'à l'ère contemporaine, se diluant au passage dans la science-fiction (*Blade Runner*, 1982) ou dans la comédie (*The Big Lebowski*, 1998). Il est par conséquent difficile pour un auteur d'y planter son décor sans interroger cette mythologie ni faire sienne la critique sociale dont elle est porteuse.

● L.A. au microscope

Ancré dans un genre bien différent [cf. *Genre*, p. 5], *Invasion Los Angeles* s'inscrit dans cette tradition du film « contre » L.A. tout en la renouvelant. Plutôt que filmer l'horreur dissimulée par les beaux quartiers — ce qui constituerait presque un cliché en soi —, Carpenter choisit un territoire négligé par le cinéma grand public : Skid Row, connu pour sa concentration faramineuse de sans-abri, la plus grande et la plus stable aux États-Unis avec 4 000 à 8 000 individus en permanence des années 1930 à nos jours. Investir cette zone précise, c'est bien sûr passer au microscope un autre Los Angeles, hypocritement enfoui sous l'imagerie touristique de la ville à mesure que celle-ci se développe ; situé à Downtown L.A., soit en pleine « vieille ville », le quartier a été progressivement abandonné par les pouvoirs publics au

profit de la partie nord (Hollywood, Beverly Hills, Burbank...). Mais le film est loin de n'en faire qu'un terrain de jeu épique ou de se borner à l'exploration de ce milieu, comme le feront des documentaires tels que *Lost Angels: Skid Row Is My Home* (Thomas Napper, 2010). Au contraire, filmer depuis les ruines de la « Cité des anges » (« *los angeles* » en espagnol, littéralement) permet à Carpenter de rendre visibles non seulement les injustices locales, mais aussi le vaste système dont elles sont le produit : l'ultralibéralisme de la *New Right*, incarnée depuis le début de la décennie par Ronald Reagan, et, de manière plus large encore, le capitalisme occidental. C'est là que se situe l'originalité du film par rapport à d'autres qui sont dédiés à ce paysage : L.A. n'exsude plus seulement ses tares locales, mais devient le symbole d'un malaise politique d'envergure mondiale.

● La main de Reagan

Choisir les bidonvilles de Central City East pour point de départ de l'action est d'autant moins innocent que leur histoire est étroitement liée aux *Reaganomics* (mot-valise désignant l'économie dérégulée que le 40^e Président appelait de ses vœux, et l'idéologie matérialiste qui la sous-tendait). La population de sans-abri à Skid Row avait en effet explosé au début des années 1970, en grande partie à cause d'une mesure prise par Reagan, alors gouverneur de Californie : il avait mis fin dans l'État aux internements d'office, au nom des libertés individuelles, réduisant ainsi les dépenses publiques en matière de santé. Des milliers de patients souffrant d'addictions ou de psychoses s'étaient retrouvés livrés à eux-mêmes, dans l'obligation de rejoindre les campements de fortune des grandes villes. La « ghettoïsation » dont rend compte *Invasion Los Angeles* est donc aussi le fruit de cette histoire, que Carpenter connaît d'autant mieux qu'il a vu l'environnement se modifier dans les années 1970, lui qui fut étudiant à la University of Southern California [cf. Réalisateur, p.2], et a souvent regretté, en interview, la décrépitude de ces lieux.

● Une ville à vendre

L'enjeu du décor est donc de faire apparaître ce lien historique de cause à effet que l'Amérique des *aliens* — celle des vainqueurs — cherche ici à rendre invisible, comme une sorte de lutte des classes voilée. Ce lien s'exprime à travers la topographie que met en place Carpenter (voir ci-contre). Il transparaît aussi grâce à la manière dont la ville trahit sa transformation. Le monde du cinéma est ainsi absent de l'espace narratif, ce qui est très rare dans les récits « *angelinos* » (qui se déroulent à L.A.), pour être remplacé par le média moins artistique qu'est la télévision [cf. Perspective, p.18], reflétant en cela l'idéologie reaganienne et la culture des *yuppies* ou *Young Urban Professionals*, ces cadres dynamiques qui monopolisent les nouveaux quartiers et maintiennent Skid Row dans l'oubli. Cette culture imprègne le décor, marqué par l'omniprésence des pubs géantes que décrypte le héros et par celle des commerces de luxe, des émissions de télé sirupeuses et des discussions de banquiers en cravates. L.A. est ainsi le miroir concret, bitumé et localisé d'une doctrine labile étendue au monde entier. Malicieusement, cette vision d'un espace saturé par une réclame aveuglante ramène toutefois aussi à l'identité de la ville et à sa nature première d'objet publicitaire agité par les promoteurs immobiliers : « *Il faut bien comprendre que Los Angeles n'est pas qu'une ville, écrivait le journaliste Morrow Mayo dès 1933'. Au contraire, elle est, et cela depuis 1888, une marchandise ; quelque chose dont on fait la publicité et qu'on vend au peuple américain comme les automobiles, les cigarettes ou du dentifrice.* »

1 Morrow Mayo, *Los Angeles*, Knopf, 1933.



● La lutte des classes à L.A., une topographie

Central City East : les sous-sols de l'Amérique
Proche de la gare Union Station, ce quartier, qu'on appelle également Skid Row, est de facto celui des voyageurs échoués après avoir tenté leur chance sans succès dans la Cité des anges, comme le héros John Nada (le film montre aussi des vagabonds aux traits latino-américains, dont on devine que la Nation les a rejetés). C'est aussi une urbanité faite de terrains vagues et de rues désertes qui offrent une scénographie d'épopée alternative, pensée contre les décors traditionnels du blockbuster d'action [cf. Personnages, p.7].

Financial District : la fabrique de la propagande
Comme pour s'extirper de ce monde souterrain, Nada marche vers le nord, c'est-à-dire vers le quartier d'affaires de Downtown L.A. qui borde le Los Angeles populaire. C'est là, dans cet espace dominé par les banques et les magasins, que lui apparaît le règne du matérialisme, de la publicité, des médias de masse, en somme du capitalisme dérégulé qui chante ses propres louanges de manière subliminale.

Hollywood Hills : le foyer des puissants
Faisant irruption chez la journaliste Holly Thompson, Nada entre dans une autre sphère : celle des maisons bourgeoises perchées dans les hauteurs d'Hollywood. Le terme « hauteur » s'entend au propre comme au figuré : les puissants toisent Downtown L.A. depuis leurs monts imprenables, et lorsque Thompson pousse Nada par la fenêtre, elle le ramène symboliquement au bas de l'échelle sociale, dans l'Amérique « d'en bas ».



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence Invasion policière

Après avoir observé aux jumelles l'activité des rebelles, le héros est témoin d'une descente de police dantesque qui ravage son bidonville.

Survenant dans le premier tiers du film [00:24:10 – 00:26:23], la scène de l'attaque du campement où s'est installé John Nada a d'abord une fonction assez classique : identifier la menace qui pèse sur les personnages, justifiant ainsi leur insurrection. L'extrait démarre après que le héros, lors d'une première nuit dans le bidonville, a observé d'étranges manœuvres autour de l'église voisine. Il s'agit des rebelles qui fabriquent en cachette les lunettes permettant de voir le monde tel qu'il est : injuste et contrôlé par les extraterrestres. Nada ne le sait pas encore, mais il comprend que les forces de l'ordre s'attaquent à ces résistants et aux sans-abri, dont elles vont dévaster le campement. La séquence pose donc une symbolique limpide : le pouvoir broie littéralement les moins favorisés. Mais c'est aussi l'occasion d'amener discrètement les préoccupations sous-jacentes du film, puisqu'un rôle aussi implicite que déterminant est confié ici aux deux protagonistes, Nada et son acolyte Frank Armitage, en même temps qu'au spectateur. Le regard est la clé de ce rôle : de même que Nada et Frank sont placés dans la position de témoins privilégiés sachant voir l'horreur en face, le public d'*Invasion Los Angeles* est invité à aiguïser sa vision. Il accèdera alors au double niveau de lecture auquel invitent les images, alors même que les lunettes spéciales n'ont pas encore fait basculer le récit dans le fantastique ; au milieu d'une scène d'action chaotique survient l'idée que l'on se trouve déjà dans un récit d'invasion perpétrée par des forces inhumaines — et que le regard est la seule arme permettant d'y résister. Le propos fondamental du film est donc subrepticement annoncé.

● Un regard accrocheur

Un plan d'ensemble fait apparaître voitures et policiers dans la profondeur, progressant face à la caméra qui restitue le point de vue des habitants [1]. On comprend que la police compte aussi en découdre avec ces derniers qui, sur un fond sonore de sirènes stridentes, passent de l'observation passive à l'agitation. C'est ce que traduit le mouvement de tête droite cadre de Frank Armitage [2], qui indique que le danger vient en même temps d'une autre direction. Deux plans brefs révèlent alors la présence d'agents à pied, courant derrière des voitures ou enfonçant les portes de l'église : les S.D.F. sont cernés. Un retour au plan d'ensemble, face à des policiers désormais beaucoup plus proches et menaçants, permet de remarquer le bulldozer derrière eux [3]. Le visage de Nada, que nous apercevons à deux reprises en gros plan, suggère que nous suivons la scène à travers ses yeux. Ses traits semblent marqués par une sidération [4] qui suffit à le distinguer dans l'agitation ambiante. Son regard prudent — que l'on sait affûté, puisqu'on l'a vu observer aux jumelles le manège des rebelles — est bel et bien le nôtre. Lorsque les policiers atteignent le premier plan de l'image, Nada se retire du cadre pour fuir à son tour, mais sans céder à la panique des autres. Son œil de témoin — ce qu'il restera fondamentalement au fil du récit — permet de s'accrocher à sa perception plus stable pour voir l'innommable.

● Déchiffrer le chaos

Le découpage de la séquence s'attarde ensuite sur les habitants, suggérant un face-à-face déséquilibré : au plan latéral sur le bulldozer entrant sur le camp pour le raser [5] répondent ceux qui montrent les femmes et les hommes affolés, saisis par grappes de deux ou plusieurs individus cadrés en plans larges [6] — à l'exception d'un homme que l'on a vu précédemment regarder l'émission piratée, ici molesté par des agents [7] ; on apprendra plus tard son pacte avec



les envahisseurs. Cette manière de filmer la foule de façon fragmentée contraste avec les compositions plus serrées sur Nada et Frank, alors séparés, mais unis par leur proximité avec la caméra : comme eux, nous assistons à la débâcle. Nada est vu s'éloignant plus lentement que le reste de la foule [8], comme s'il prenait le temps d'inspecter les recoins assiégés — ce que fait la mise en scène, précisément. La totalité des plans sur le visage du héros donnent lieu à des raccords-regard dont il est à l'origine, et qui révèlent l'envers du décor de la société dominée par les *aliens*. S'il fuit dans le sens opposé lorsqu'il repère Nada, Frank est lui aussi cadré de près, en sorte que nos regards s'ajustent désormais à sa vue qui se porte hors-champ [9]. D'un personnage à l'autre, on a donc affaire à des regards scrutateurs qui prennent le temps de lire les événements autour d'eux malgré le désordre. Les plans sur leurs mines alertées ne font pas que signaler leur importance narrative en les isolant du reste des habitants : ils soulignent l'intensité de leurs visions, assez aiguës pour analyser le réel et l'espace dans une situation d'effroi et paraître anticiper la suite du récit.

● Des ennemis sans visage ?

Jusqu'au moment où Nada aperçoit Frank, la police a représenté une menace purement visuelle et relativement distante, puisque Carpenter l'a d'abord située dans la profondeur d'un plan large, sous forme de silhouettes en rang [3], puis de profil, masquées par des visières [10] ; il a insisté en revanche sur la panique générale et les visages en gros plan des deux héros. C'est quand le camp est partiellement déserté que le découpage revient sur l'escouade toujours bien ordonnée, ce qui contraste avec le désordre qu'elle a provoqué. Les agresseurs ne sont pas pour autant plus visibles : non seulement leurs visages sont voilés [11], mais le puissant phare monté sur le bulldozer aveugle le héros qui se tient face à lui [12] — et donc face à l'objectif de la caméra.

On ne distingue alors ni le chauffeur, ni les policiers qui l'entourent [13] : lorsque le montage revient sur les agents en rang, ceux-ci sont filmés en pied, puis en plan taille, avant que la caméra ne cadre plus que leurs jambes [14]. Voilà donc l'escouade déshumanisée : l'absence d'yeux, donc d'âme, la démarche militaire, sinon robotique des policiers, et le gros plan sur la pelle du bulldozer [15] donne l'impression d'une emprise purement mécanique ; les protagonistes sont moins étouffés par l'Homme que par un système.

● Un fantastique implicite

Si l'invasion policière et la destruction du camp apparaissent dès lors comme la manifestation d'un pouvoir déshumanisant et lui-même inhumain, elles représentent aussi de toute évidence une menace surnaturelle, qui annonce tout ce que nous apprendrons plus tard sur la nature des envahisseurs. Au phare aveuglant du bulldozer semble faire écho celui de l'hélicoptère [16] qui surplombe les têtes, comme un fléau descendu du ciel. Cette possible allusion aux extraterrestres évoque l'imaginaire de la science-fiction contemporaine d'*Invasion Los Angeles* : il est difficile de ne pas penser aux personnages aveuglés par les vaisseaux spatiaux de *Rencontres du troisième type* ou d'*E.T.*, dont Spielberg captait la sidération, comme le fait ici Carpenter, en cadrant de près leurs regards tétanisés par un hors-champ impensable. Jouant avec les mêmes codes, Carpenter donne toutefois au regard une autre importance. Tout en permettant l'identification de l'ennemi, il capte la détresse des victimes. En témoigne l'attitude de Nada qui, après avoir fui de l'autre côté du talus et avoir assisté, impuissant, au matraquage d'un prêtre, tendra la main à un jeune homme caché à quelques mètres pour lui éviter le même sort.



Motif

Voir l'inacceptable



Les lunettes « magiques » ont une fonction plus ambivalente qu'il n'y paraît : elles sont l'outil permettant au récit de passer du réalisme au fantastique, tout en participant au tableau d'un monde bâti sur l'image.

La symbolique des lunettes n'a rien de mystérieux, du moins à première vue — si l'on ose dire. Instrument de vision par essence, elles sont ici au service de la métaphore politique du scénario, bâti sur l'alternance entre deux niveaux de réalité superposés : l'un est visible, l'autre est caché. Les lunettes permettent de passer de l'un à l'autre niveau, et en somme d'un monde à l'autre. Outre la présence d'extraterrestres, c'est ce simple objet qui fait basculer le récit dans le genre fantastique, à l'instar d'une amulette dans une fable mythologique ou des superpouvoirs dans un film de super-héros : le personnage chausse les lunettes, et le voilà passé du côté de l'hideuse vérité. Selon l'historienne de l'art Irène Bessière, tout récit fantastique se définit par une rupture dans le quotidien, et par une « *expérience imaginaire des limites de la raison* »¹. Le genre consisterait donc à illustrer la frontière entre le visible ordinaire et le visible extraordinaire. La manière réaliste, quasi documentaire, avec laquelle la mise en scène ratisse le monde contemporain et tangible arpenté par John Nada dans le premier tiers du film [cf. *Décor*, p. 12] peut s'analyser en opposition au traitement esthétique de l'univers des envahisseurs, avec ses emprunts au merveilleux ; on peut ainsi penser à *Alice au pays des merveilles* lorsque Nada plonge avec Frank dans un trou holographique conduisant à la société invisible des colons extraterrestres, qui rappelle le terrier du lapin imaginé par Lewis Carroll.

● Un accessoire signifiant

Puisque le cinéma et la littérature fantastique ont besoin de marquer le passage d'un monde à l'autre, il n'est pas étonnant que de nombreux autres films et séries aient recouru aux motifs des lunettes. Au sein d'une œuvre visuelle, leur utilisation s'impose avec d'autant plus d'évidence qu'elles permettent de marquer concrètement la frontière entre les deux mondes, et aussi de distinguer les « voyants » des aveugles. Ainsi, dans *Invasion Los Angeles*, elles sont non seulement

le moyen pour la mise en scène d'inventer un autre régime d'images aligné sur la perception de John Nada [cf. *Mise en scène*, p. 10], mais aussi celui de marquer la séparation entre la condition des « non-voyants » et celle des insurgés, conscients de la vaste duperie qui les entoure. Une fois Frank détrompé par Nada au terme de leur bagarre, une séquence saisit les personnages marchant péniblement vers leur hôtel bon marché [01:01:55 – 01:02:24] ; leurs visages sont à la fois tuméfiés et enrichis d'une touche stylistique par la présence de ces imitations de Ray-Ban. Celles-ci invitent cette fois le comique dans la scène, puisqu'elles jurent avec la démarche claudicante des deux égratignés et avec la fonction traditionnelle des verres opaques, qui est de donner de l'allure tout en voilant le visage et en garantissant l'anonymat ou la discrétion. Or on ne voit que les deux hommes, ici ; pour preuve : les regards des figurants, tous dépourvus de lunettes, se braquent vers eux dès leur arrivée à l'hôtel. Parallèlement à la drôlerie de la séquence, les personnages sont saisis dans leur solitude et leur marginalité, nous rappelant que la prise de conscience se paie d'un divorce avec la supposée normalité de la société.



● Voir l'extraordinaire, étudier l'ordinaire

Le film se distingue aussi du reste de la fiction fantastique par son usage symbolique de l'objet. Car si les lunettes marquent la limite avec l'extraordinaire pour mieux donner à voir ce dernier, elles semblent aussi vouées à sensibiliser le spectateur de Carpenter à l'observation du contraire : l'ordinaire. Plutôt que d'être propulsés dans un arrière-monde caché qu'il s'agirait de défricher — comme c'est le cas de la jeune Alice de Lewis Carroll ou du Neo de *Matrix* des sœurs Wachowski —, Nada et ses alliés sont invités à regarder le quotidien autrement. En dehors des dernières scènes situées dans le « sous-sol » extraterrestre, excursion au cours de laquelle les deux justiciers porteront d'ailleurs des lentilles de contact, l'épopée se joue essentiellement à un premier

1 *Le Récit fantastique. Poétique de l'incertain*, Larousse, 1974.



niveau, celui du décor urbain réaliste qu'il convient d'apprendre à observer. Que l'accessoire soit indispensable — du moins pour qui refuse de se faire duper par les signes trompeurs — souligne combien l'image domine la société au quotidien et conduit subtilement le public à reconsidérer, voire étudier, la banalité à travers affiches publicitaires, couvertures de magazines et flux télévisuel. Il s'agit pourtant moins d'apprendre au spectateur à décrypter littéralement leurs messages de propagande que de le pousser à mesurer le degré de cécité et d'accoutumance développées par l'homme contemporain face à l'image sous toutes ses formes. Cette apathie paraît ici proportionnelle à la place dévorante qu'occupent ces signaux visuels. S'attarder sur cette abondance, c'est le moyen de rééduquer les regards, afin de laisser voir la part inacceptable, et pourtant largement acceptée, du visible ordinaire. Par la simple récurrence des lunettes, *Invasion Los Angeles* élargit la fonction du fantastique en appliquant littéralement une autre définition théorique du genre : il ne s'agirait pas seulement d'explorer les limites de la raison mais, pour reprendre l'expression de Charles Grivel, de procéder à « la monstration de l'inacceptable ». On ne s'étonnera donc

« Nous sommes hypnotisés par les médias et nous ne pouvons pas voir parce que nous n'avons pas les bonnes lunettes. »

John Carpenter, entretien pour *Entertainment Weekly*, novembre 2012

Matrix de Lana et Lilly Wachowski, 1999
© Warner Bros. Pictures



pas de voir Carpenter se donner le souci de rendre visible ce qui choque la raison et la morale, lui dont l'œuvre est hantée par l'importance du regard. On pourra d'ailleurs tisser des liens avec des personnages, des titres et même des affiches d'autres films sur lesquels il a travaillé, tels *Les Yeux de Laura Mars* d'Irvin Kershner (1978), dont il a écrit le scénario, *Someone's Watching Me!* (titre original de *Meurtre au 43^e étage*, 1978), ou *New York 1997* (1981), et son héros borgne, mais au regard affûté.

● Un fantastique à lunettes

Souvent mises à l'honneur par le fantastique, les lunettes invitent à comparer *Invasion Los Angeles* à d'autres films avec les élèves. *Matrix* (op. cit.) constitue sans doute la référence la plus célèbre : bien que ce soit une pilule qui permette de passer « de l'autre côté », les lunettes y sont aussi employées pour distinguer les regards éclairés : Neo et ses alliés en portent lorsqu'ils vont au combat. À noter que dans ce cas, l'ennemi utilise aussi l'accessoire puisque Mr. Smith — tout comme ses nombreux doubles — est aussi caractérisé par ses verres noirs, qui ont ici une fonction purement symbolique. D'autres films, en revanche, intègrent au récit la fonction directement magique de l'objet : pensons à *Un Jour, un chat* (1963), fable tchécoslovaque de Vojtěch Jasný qui imagine, à l'inverse, une jeune femme possédant un chat porteur de lunettes et capable, lorsqu'on les lui retire, de voir en couleurs l'âme des individus : les menteurs sont violets, les amoureux sont rouges, etc. Là encore, le voile déposé sur le regard de l'animal questionne la frontière du vrai et du faux. La science-fiction a toutefois pu faire des lunettes un symbole de la sagesse : c'est le cas de la série *La Quatrième Dimension*, autre influence majeure d'*Invasion Los Angeles* [cf. *Perspective*, p. 19] : dans *Question de temps* (saison 1, épisode 8, 1959), un lecteur invétéré rêve de se retrouver seul pour pouvoir s'adonner à sa passion ; lorsque survient une catastrophe nucléaire, il se trouve être le dernier homme sur Terre, à même de lire tous les livres qu'il désire... jusqu'à ce que ses lunettes de vue soient brisées, le laissant face à une conclusion tragique. Ne peut-on considérer que la leçon de l'épisode — le savoir n'est rien sans le regard qui permet de l'acquérir — vaut aussi pour le film de John Carpenter ?

Perspective

Éteindre la télé?

VIDÉO
EN
LIGNE

Comme tous les enfants de sa génération, John Carpenter a grandi devant la télévision. Cela ne l'a pas empêché d'entretenir un rapport très ambivalent à ce medium, ici au centre des regards.

Élément clé du cinéma de John Carpenter, le Mal revêt une apparence inattendue dans *Invasion Los Angeles*. Les ennemis affrontés par John Nada ne sont pas tant les *aliens*, qui semblent avoir infiltré pacifiquement tous les postes stratégiques de la société occidentale, que les médias diffusant en continu des messages de soumission subliminaux [cf. *Mise en scène*, p.10]. Les intermédiaires principaux entre «eux» et «nous» sont ainsi les journaux, les affiches publicitaires, et surtout les postes de télévision — dont la force de frappe inouïe permet de laver simultanément le cerveau de dizaines de millions d'Américains le temps d'une page de publicité. Au gré de son enquête, Nada découvre ainsi que le Q.G. de l'envahisseur se trouve dans les sous-sols d'un building appartenant précisément à une chaîne — qui emploie d'ailleurs Holly, seule véritable antagoniste du film. C'est là que les puissants décident, loin des regards, du sort de l'humanité. Nada comprendra que les messages cachés sont retransmis par une gigantesque antenne, située sur le toit du même immeuble, qu'il va devoir pulvériser pour délivrer ses semblables. Puisque les tentatives de piratage de l'antenne par les résistants ont échoué, la seule solution est désormais de saboter le transmetteur. L'injonction du cinéaste aux spectateurs semble donc claire: détruisez votre téléviseur!

● Contrôler la télé, c'est contrôler le monde

Des souterrains jusqu'aux cieux, tout se passe comme si les extraterrestres avaient pris possession de chaque «étage» de la société capitaliste, du plus enfoui au plus visible. Cette mainmise verticale a bien été permise par la seule force d'une grande chaîne de télévision, figurée ici à la fois comme une base politique, un haut-lieu d'administration et un organe de propagande. La contrôler, c'est contrôler le monde: une fois de plus, dans *Invasion Los Angeles*, le propos du cinéaste est aussi offensif que transparent. Il faut cependant remarquer que c'est moins l'objet télé que son système qui semble attiser ici la colère de Carpenter. Comme Joe Dante ou John Landis, collègues baby-boomers eux aussi spécialisés dans la série B riche en frissons politiques, l'auteur de *The Thing* a passé une bonne partie sa vie devant la télévision américaine et n'a pas rechigné à travailler pour elle [cf. *Réalisateur*, p. 3]. Par ailleurs, de son premier succès, *Halloween* (1978), à son dernier long métrage, *The Ward* (2011), il aura filmé de nombreuses figures littéralement happées par le petit écran, au point de ne plus voir le chaos régnant autour d'elles. La visée de Carpenter n'avait toutefois jamais été fondamentalement



critique vis-à-vis de l'objet: lorsqu'un tube cathodique apparaissait dans son cadre, c'était pour mettre en avant le pouvoir d'attraction incomparable de la fiction et son influence sur la réalité. Dans *Invasion Los Angeles*, les choses sont radicalement différentes: le héros, sans domicile et antisocial par nature, n'a évidemment pas le loisir de regarder un vieux western ou un dessin animé; lorsqu'il aperçoit un poste, c'est toujours par hasard: au détour du bidonville, devant la vitrine d'un magasin ou par la fenêtre d'un appartement alors qu'il se trouve à la rue. On y diffuse des spectacles jugés abêtissants par l'auteur: meeting politique, rodéo, défilé de mode, spots publicitaires... et même, pour finir, un talk-show réactionnaire dans lequel un invité extraterrestre dénonce «des cinéastes comme George Romero ou John Carpenter» qui «dépassent les bornes» avec des «scènes de violence et de sexe» [01:30:17]. «Je m'attendais à un truc de ce genre», affirme d'ailleurs Nada dès qu'il a la preuve que les envahisseurs maîtrisent les canaux de diffusion [00:38:01]. La télévision est bien le miroir d'une société qu'il a choisi de fuir.



véritable succès de vidéoclub, acquérant une réputation de «classique», notamment en France, grâce à de nombreuses diffusions hertziennes. Le petit écran a été ainsi le vecteur de sa postérité, ce qui ne manque pas d'ironie.

● Une nouvelle «Dimension»

Par ailleurs, le minimalisme d'*Invasion Los Angeles*, associé à sa verve militante et à son appétit pour le fantastique paranoïaque, évoque très directement le jalon télévisuel incontournable qu'est *La Quatrième Dimension*. Anthologie d'histoires paranormales souvent construites comme des paraboles philosophiques ou poétiques, la série créée par Rod Serling fut une véritable onde de choc pour les téléspectateurs des années 1960, en particulier pour les enfants de l'époque appelés par un destin de cinéastes : en 1983, Steven Spielberg participa à un film à sketches dispendieux adaptant plusieurs épisodes de la série. On retrouve aussi des résidus de l'anthologie dans de nombreux films de genre américains, de *L'Opération diabolique* de John Frankenheimer (1966) à *Sixième sens* de M. Night Shyamalan (1999), qui ont su retrouver sa griffe horripante, sa force conceptuelle et son art consommé du coup de théâtre final. *Invasion Los Angeles*, pour sa part, épouse le modèle métaphorique des canevas que la guerre froide inspirait aux scénaristes de *La Quatrième Dimension* : de même que l'ennemi soviétique n'était que rarement désigné expressément, Reagan et ses partisans disparaissent sous les atours des *aliens*. La tonalité de la série, à la fois satirique et solennelle, se retrouve aussi dans l'équilibre trouvé par Carpenter entre divertissement et tract politique.

Dans le cinéma hollywoodien des années 1980, tenir un tel équilibre était une forme d'exploit [cf. *Contexte*, p. 4] ; il est probable que l'enseignement de Rod Serling a aidé à la performance.

● La fusion de deux esthétiques

Enfin, en matière de choix purement graphiques, *Invasion Los Angeles* apparaît hautement compatible avec sa diffusion sur un écran de télévision. Le film semble en effet répondre à une charte visuelle assez précise, laissant peu de place aux plans larges, aux scènes nocturnes, aux lumières diffuses et aux compositions trop chargées. Son esthétique paraît répondre au mot d'ordre de la «ligne claire» (selon l'expression consacrée en bande dessinée), ce qui explique peut-être son succès dans les vidéoclubs (cf. *supra*). Au contraire de nombreux classiques du cinéaste indiscutablement taillés pour les écrans des salles (comme *New York 1997*, *The Thing*, *Fog* ou encore *Halloween*), la diffusion d'*Invasion Los Angeles* sur un téléviseur à la définition imparfaite ne présente pour le spectateur qu'une perte toute relative. Le temps d'un seul film, le style d'un auteur croyant fort aux vertus du cinémascope a fusionné avec l'esthétique télévisuelle. En optant pour cette hybridation, le film apporte peut-être la réponse à la question qu'il pose lui-même en sourdine : la télé nous a-t-elle tous vampirisés ?

● Un téléfilm amélioré

Pourtant, en dépit de toutes les préventions que développe son intrigue, la fabrication d'*Invasion Los Angeles* s'apparente bel et bien à celle des produits télévisuels, comme s'il s'agissait de comprendre la stratégie de l'ennemi pour mieux l'annihiler. Tournage rapide, acteurs de seconde zone, effets spéciaux discrets, économie de moyens : le film évoque tout autant une série B des années 1950 que le DTV («direct to video») qui fleurissait alors. Apparus au milieu des années 1980 lorsque les foyers américains s'équipaient de magnétoscopes, les films DTV ont très vite constitué un nouveau marché très rémunérateur, composé de séries B, voire Z, conçues exclusivement pour le petit écran. Cette vogue perdurera jusqu'à la mort des vidéoclubs, au début des années 2000. Il s'agissait de films de genre, souvent interprétés par des «gros bras» aux cachets peu onéreux, à l'instar de Roddy Piper et Keith David mis en vedette dans *Invasion Los Angeles*. Grâce à sa redoutable intelligence, son efficacité, sa drôlerie et l'élégance de sa mise en scène, on pourrait affirmer qu'*Invasion Los Angeles*, bien que sorti en salle, peut se regarder comme le DTV suprême, celui qui transcende le genre tout en le parodiant avec une intelligence féroce. Si le film a fonctionné modestement au box-office américain, avec treize millions de dollars de bénéfice, son destin a été celui d'un

Échos

Un cinéma du complot ?

Difficile de (re)voir *Invasion Los Angeles* sans songer aux débats faisant rage dans une époque où la notion de conspirationnisme s'est popularisée en ligne. Le film donne-t-il dans la théorie du complot ou en est-il l'antidote ?

L'intérêt d'Hollywood pour les manigances politiciennes remonte au moins aux fables de Frank Capra, rangées aux côtés du peuple affecté par la Grande Dépression et considérées — sans connotation négative — comme « populistes ». Il n'est pas surprenant que le cinéma s'empare de cette question dans un pays où une méfiance ancestrale s'entretient envers l'État, perçu plus que nulle part ailleurs comme un frein aux libertés individuelles. Le climat des années 1960 et 1970 — guerre froide, assassinat de Kennedy, sophistication des technologies de surveillance... — a inspiré un genre en soi consacré au complot. Deux titres de 1974, *À cause d'un assassinat* d'Alan J. Pakula et *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola, ont ainsi joué avec la peur d'une machination d'envergure (supra)nationale. Ayant appris son métier dans cette période, John Carpenter n'a-t-il pas été tenté de réaliser sa propre fable paranoïaque ?

● Invasion complotiste

Considéré aujourd'hui, un tel projet évoque un imaginaire bien éloigné du cinéma. Car dans l'ère numérique, les théories du complot se répandent moins par le biais de la fiction que par celui de forces actives en ligne. Aussi, la part satirique d'*Invasion Los Angeles* pourrait *a priori* rappeler autant une rhétorique de gauche (dénonciation d'un pouvoir autoritaire, des brutalités policières, du lavage de cerveau publicitaire) que d'extrême droite : à l'heure où des mouvements comme QAnon, apparus dans le sillage de Donald Trump, font encore circuler la théorie d'un complot contre le peuple que fomenterait un « État profond », les extraterrestres de Carpenter endossent une aura dérangeante. Si le film n'a guère fait polémique à sa sortie, le public contemporain n'a pas manqué de pointer des rapprochements possibles et même de récupérer son propos. En 2017, Carpenter est salué sur les réseaux sociaux par des membres de l'*alt-right* — nom donné à cette nouvelle extrême droite prônant souvent la suprématie blanche — qui présentent *Invasion Los Angeles* comme une charge contre l'élite qu'incarnerait la communauté juive. Pour contrer cette lecture antisémite, le cinéaste précisa ses intentions sous forme d'un tweet catégorique : « *Invasion Los Angeles* porte sur les yuppies et le capitalisme déréglé. Il n'a rien à voir avec la domination des Juifs sur le monde, qui est une calomnie et une invention. »

● Un Mal sans racines

Sans même chausser de lunettes partisans, on peut se demander s'il est juste d'attribuer au film une prise de position conspirationniste et, en dépit de ce qu'en dit l'auteur lui-même, une charge contre une partie de la population. D'abord, la manière dont les rôles

d'ennemis sont distribués semble écartier d'office l'hypothèse d'une communauté diabolisée : les allusions aux *yuppies* et aux valeurs matérialistes de Reagan incriminent une doctrine cynique plutôt qu'une religion ou une origine. Notons qu'aucun corps de métier n'est visé d'un bloc : la scène où John et Frank infiltrent Cable 54 prend soin de montrer autant de visages humains qu'inhumains. Les médias dans leur entier ne peuvent donc être assimilés au Mal. La même précaution vaut pour la police, puisqu'une confrontation d'homme à homme entre Nada et un agent permet au héros de déceler son humanité et de l'épargner. Identifier un sectarisme racial serait tout aussi absurde, le récit étant celui d'une réconciliation entre deux ouvriers issus respectivement de la minorité noire et de la majorité « *wasps* ».

● Par le peuple, pour le peuple ?

Cette alliance prolétarienne pourrait d'ailleurs, si l'on doit étiqueter l'œuvre, laisser penser qu'elle valide un marxisme à tendance populiste — au sens péjoratif, cette fois. Mais ce serait encore sans doute trop schématique, étant donné la représentation nuancée du peuple : les traîtres existent parmi les Terriens et même parmi les masses populaires, loin d'être idéalisées, comme le prouve le S.D.F. rejoignant par intérêt le camp des exploités. La leçon politique s'enrichit alors d'un double fond. Tout comme il prône l'aiguillage du regard, car les individus sont distingués ici par leur degré de clairvoyance et non par leur couleur ou leur classe sociale, le film exprime un doute sur la solidarité et la confiance au sein même du peuple, court-circuitant toute sacralisation d'un « bon sens populaire » qui rendrait le récit manichéen. Là où une fable populiste n'accréditerait qu'une seule vérité (le contraire de celle diffusée par le pouvoir) et un seul camp du Bien, l'épilogue ouvert et désespéré affirme sa vision critique et son scepticisme envers le capitalisme et envers l'optimisme révolutionnaire : c'est bien ce refus des raisonnements binaires qui permet au cinéma de John Carpenter d'atteindre la sagesse.

À cause d'un assassinat d'Alan J. Pakula, 1974
© Paramount Pictures



Conversation secrète de Francis Ford Coppola, 1974
© Paramount Pictures



FILMOGRAPHIE

Films de John Carpenter

Invasion Los Angeles (1988), DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2018.

Assaut (1976), DVD et Blu-ray, Metropolitan, 2012.

Halloween, la nuit des masques (1978), DVD et Blu-ray, ESC, 2020.

Fog (1980), DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2018.

New York 1997 (1981), DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2018.

The Thing (1982), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France, 2009.

Princes des ténèbres (1987), DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2018.

Los Angeles 2013 (1996), DVD, Paramount Pictures, 2009.

Autour du film

Don Siegel, *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (1956), DVD, Éditions Montparnasse, 2000.

Vojtěch Jasný, *Un jour, un chat* (1963), DVD, Malavida Films, 2009.

Lana et Lilly Wachowski, *Matrix* (1999) DVD et Blu-ray, Warner Bros., 2009.

Rod Serling (créateur de la série), *La Quatrième Dimension* (1959-1964), coffret DVD, Universal Pictures France, 2019.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur John Carpenter

- Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, *Mythes et masques, Les Fantômes de John Carpenter*, Dreamland, 1998.
- Hélène Frappat, « Invasion Los Angeles », *une lecture du film de John Carpenter*, Les Cahiers du Cinéma, collection « Les grands cinéastes », 2003.
- Stéphane Bouley, *L'Œuvre de John Carpenter*, Third éditions, 2019.
- *John Carpenter*, numéro hors-série de *Mad Movies*, collection « réalisateur » n°1, novembre 2001.

Nouvelle d'origine et adaptation en B.D.

- Ray Faraday Nelson, *Les Fascinateurs* (*Eight O'Clock in The Morning*), revue *Fiction* n° 125, avril 1964.
- Ray Faraday Nelson, Bill Wray, *Nada*, revue *Alien Encounters* n° 6, avril 1986.

SITES INTERNET

Critiques en ligne

Adrien Mitterrand, « L'heure de la désillusion », *Critikat*, 1^{er} janvier 2019 :

↳ <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/invasion-los-angeles>

Justin Kwedi, « Invasion Los Angeles », DVD Classik, 2 janvier 2019 :

↳ <https://www.dvdclassik.com/critique/invasion-los-angeles-carpenter>

Entretiens pour la presse écrite

Le Monde, 15 mai 2019 :

↳ https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/15/john-carpenter-honore-a-cannes-en-france-je-suis-un-auteur-aux-etats-unis-une-sortre-de-clochard_5462167_3246.html

Entertainment Weekly, 5 novembre 2012 :

↳ <https://ew.com/article/2012/11/05/they-live-john-carpenter-blu-ray>

Entretiens radio et vidéo

« John Carpenter, orchestrer l'horreur », entretien avec Olivia Gesbert, « La Grande Table », France Culture, 3 février 2021 :

↳ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/john-carpenter-orchestrer-lhorreur>

« Discussion avec John Carpenter », entretien avec Katell Quillévéré et Yann Gonzalez, SRF/Quinzaine des Réalisateurs, 18 mai 2019 :

↳ <http://www.youtube.com/watch?v=1hM1FYtTT8>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ <https://www.transmettrelecinema.com>



- Un film politique
- Les motifs

CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ <https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre>

L'ARME DU REGARD

Invasion Los Angeles est le plus pamphlétaire des films de John Carpenter, maître de l'épouvante adoubé puis rejeté par Hollywood. À travers un récit de science-fiction très classique, qui met à l'honneur la figure de l'envahisseur extraterrestre dissimulé dans la population, se trouvent rejetées les valeurs qui triomphaient en 1988 dans les États-Unis de Ronald Reagan : consumérisme, matérialisme des masses endoctrinées, capitalisme carnassier qui maintient une partie du peuple dans la pauvreté... Subtil contre-pied aux divertissements spectaculaires qui transmettaient alors l'idéologie dominante, le film n'a rien perdu de sa valeur subversive : sous les atours d'une série B naïve, John Carpenter a signé une fable empreinte de sagesse, où le regard critique est une arme contre le conformisme politique et esthétique.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINEMA