



**9. Etait-ce bien le
croquemitaine ? Pour
une démystification
d'Halloween**

Florent Christol

La critique a souvent vu en *Halloween* le film à l'origine de la longue série de *slasher films* qui allaient ensanglanter les écrans américains tout au long des années 1980, et dont les *Freddy* et les *Vendredi 13* constituent les références les plus connues.

Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'*Halloween*

Résumé

La critique a souvent vu en *Halloween* le film à l'origine de la longue série de *slasher films* qui allaient ensanglanter les écrans américains tout au long des années 1980, et dont les *Freddy* et les *Vendredi 13* constituent les références les plus connues. Dans cet article, nous aimerions resituer le film de Carpenter à la charnière de deux périodes et de deux genres, le *slasher film* ludique et grand-guignolesque, certes, mais aussi le film d'horreur « politique » et subversif des seventies. Le réel le plus sombre (refoulé de l'Histoire américaine) ne se cache-t-il pas en effet derrière le masque fantastique du croquemitaine ? Le mythe en effet, s'il prend souvent les traits inoffensifs de la fiction surnaturelle, n'en est pas moins toujours fondé sur le sacrifice de quelque victime innocente qui cherche à quitter le hors-champ dans lequel on l'a expulsé pour ré-occuper le cadre.

>>>

1963, la nuit d'Halloween. Michael Myers, jeune garçon déguisé en clown, assassine sa sœur à coups de couteau de boucher. Myers est interné à l'asile psychiatrique locale et placé sous les soins du docteur Loomis (Donald Pleasance), sans résultats. Quinze ans plus tard, la nuit d'Halloween, il s'échappe et revient à Haddonfield pour reproduire le massacre originel. Parmi ses proies se trouve Laurie (Jamie Lee Curtis), consignée à garder Tommy, un bambin obnubilé -Halloween oblige- par la venue du croquemitaine, pendant que ses amis font la fête. Loomis surgit juste à temps pour abattre Myers au moment où celui-ci s'apprête à tuer Laurie. La menace semble éliminée, mais le corps du tueur n'est pas retrouvé. « C'était le Croquemitaine ? » demande Laurie au Dr. Loomis. « Oui, mon enfant, c'était bien lui », s'empresse-t-il de répondre.

Selon la critique, *Halloween* raconterait l'histoire d'un enfant devenant le croquemitaine après avoir assassiné sa soeur la nuit d'*Halloween*[1]. Pourtant cette lecture consistant à faire du film de Carpenter un film *fantastique* repose sur des bases fragiles. En effet, dans *Halloween*, l'idée du croquemitaine prend d'abord racine dans l'esprit de Tommy, dont l'imagination fertile est nourrie par la consommation régulière de films d'épouvante et de bandes dessinées d'horreur. Persécuté par ses camarades de classe qui ne cessent de lui prédire la venue imminente du croquemitaine, il élabore une fiction mentale avec laquelle va coïncider l'arrivée de Myers. Le surgissement de cette figure imposante dont le masque blanc cristallise les angoisses et invite à tous les fantasmes ne peut que le conforter dans sa croyance que le croquemitaine existe, et qu'il s'agit de Myers. Convaincu, Tommy ne va cesser de marteler cette hypothèse de lecture devenue, pour lui, une certitude, dans la tête de Laurie (et, indirectement, du spectateur). Adolescente encore vierge, donc proche de l'enfance, Laurie est dès le départ conditionnée pour adopter le régime de croyance de Tommy. Cette condition est amplifiée par l'expérience de la terreur qui la fragilise psychologiquement et lui fait perdre ses repères. A la fin du film, la raison chancelante, elle se trouve dans un état d'esprit

9. Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'Halloween

ouvert à toute explication, même (surtout) la plus fantaisiste. Cette improbable croyance est enfin corroborée par le docteur Loomis, voix de l'autorité, qui confirme à Laurie qu'il s'agit bien du croquemitaine. Comment ne pas le croire et ne pas se persuader, à notre tour, que Michael est effectivement le croquemitaine, monstre des légendes et incarnation des frayeurs enfantines ?

Mais remontons un peu le fil des événements... Avant de rencontrer Laurie, Loomis ne dit jamais que Myers est le croquemitaine. Pour lui, Myers est simplement le Mal incarné [2], ce qui est bien différent : dans un siècle ayant vu l'Holocauste et la prolifération des meurtres en série, la banalité du mal, même du mal le plus extraordinaire, n'est plus à prouver. Or, si le mal relève indubitablement du réel, le croquemitaine, en revanche, appartient de façon irréductible au champ du fantastique. Cependant, il est tout à fait compréhensible que Loomis accepte cette proposition et s'empresse de la confirmer. Pendant tout le film, il se trouve en effet marginalisé pour être le seul à penser que Myers est dangereux et risque de tuer à nouveau. Soulagé de trouver une personne corroborant ses dires, il va s'empresse d'affirmer qu'il s'agit bien du croquemitaine (« Oui, c'était lui »). En outre, si cette lecture, qui mûrit dans l'esprit de Tommy avant d'être relayée par Laurie puis confirmée par Loomis, apparaît avec un peu de recul comme totalement aberrante, elle est, d'une certaine façon, la plus logique étant donné le contexte de la fête. Devant une telle hécatombe, quasi-fantastique dans son ampleur, le croquemitaine constitue en effet le coupable idéal. Qui d'autre pourrait commettre un tel massacre la nuit d'*Halloween* ? Ironiquement, si le mythe du croquemitaine paraît grandir le personnage en lui accordant un statut quasi-légendaire, il en fait simultanément une menace puérile (seuls les enfants croient au croquemitaine), aux pouvoirs limités vu qu'ils ne durent qu'une nuit. Ce discours, saupoudrant le personnage d'un concentré de fiction, décrédibilise le personnage de Myers, et par là, la réalité et la violence de son carnage. Si Myers est le croquemitaine, alors tout ceci relève d'un mauvais cauchemar, car le croquemitaine, au fond, n'existe pas.

Reproduisant mécaniquement le discours « mythique » proposé par des personnages du film, la critique a vu en *Halloween* une simple machine à faire peur. Le film de Carpenter serait, comme son personnage principal, fantastique, donc inoffensif, voire « ludique », équivalent cinématographique d'un tour de « grand huit » à la fête foraine [3]. Les meurtres de Myers, gratuits, ne sauraient donc faire l'objet d'une analyse de type sociologique ou anthropologique qui sert pourtant régulièrement à décrypter le film d'horreur des années 70. Mais ce discours n'est tenable qu'à partir du moment où *Halloween* est *effectivement* fantastique ou « mythique ». Or, nous venons de suggérer que le mythe central du film (le croquemitaine) était plaqué sur des événements apparemment incompréhensibles par les personnages du film qui préfèrent prétexter au mythe et au surnaturel plutôt que de chercher ailleurs (dans le réel) l'explication de ce massacre insensé.

Si le mythe se présente comme une surface homogène, se plaçant du côté du sacré, il s'agit toujours d'une fiction, le produit d'une opération idéologique, qui par là comporte des failles. Afin de démystifier *Halloween*, il ne faut pas chercher plus loin que son prologue. En caméra subjective correspondant à la vision du tueur, nous voyons celui-ci pénétrer chez lui, placer un masque de clown sur son visage, et assassiner sa soeur. Mais cette dynamique, déterminant une trajectoire spatiale apparemment inéluctable, débute lors du générique, dans un espace extra-diégétique, *là où Myers n'est pas*. En effet, le mouvement inaugural du film est un travelling avant par le biais duquel la caméra s'approche d'une citrouille qui semble regarder le spectateur. La caméra passe à travers les yeux béants de la citrouille pour déboucher dans l'espace diégétique (une rue typique d'une banlieue américaine face à la maison des Myers). Ce mouvement ne signifierait-il pas qu'une force extradiégétique s'est mise en branle pour aboutir dans le corps de l'enfant ? Ce dernier ne serait

9. Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'Halloween

alors qu'un réceptacle et un véhicule pour une énergie dont l'origine serait à chercher hors du film. Cette hypothèse se trouve confirmée dans la suite de la séquence. Après avoir accompli son meurtre, Michael sort de chez lui au moment où ses parents arrivent. Après que ces derniers lui aient retiré son masque, un gros plan révèle un visage en état de choc, comme si Michael n'assumait pas l'acte qu'il vient de commettre. Etant donné son état catatonique (il restera ainsi pendant tout le film), il est impossible d'interpréter ce qui vient de se passer autrement que comme un phénomène de possession. Visiblement, Michael est habité par une force qui le dépasse, il n'est pas *directement* responsable de ses actes. Si Michael était vraiment le croquemitaine, il ne serait sans doute pas en état de choc (ou alors, ce serait un croquemitaine bien atypique...). De toute évidence, nous assistons à une tragédie déjà programmée, dont Michael n'est qu'un instrument arbitraire. Mais alors, s'il n'est qu'une enveloppe charnelle, quelle est cette énergie qui, en cette « nuit des masques », investit son corps et le pousse à tuer, ruinant la fête d'*Halloween* ? D'où provient-elle ? Enfin, est-elle aussi marginale, accidentelle, « irréaliste » ou « mythique » que l'on veut bien nous le faire croire ?

>>>

Fête et retour du refoulé

Si Halloween en Amérique du Nord est une fête chrétienne (*All Hallow's Eve*, la veille de la Toussaint), elle a, comme la fête de Noël, des origines païennes, descendant en droite ligne du festival celtique de *Samhain*, qui marquait pour les communautés rurales la fin de l'année. C'était l'époque des moissons et des vendanges. C'était également une période propice aux activités occultes, où les défunts étaient censés revenir sur terre pour retourner auprès de leur famille. Les masques, aujourd'hui encore portés par les enfants représentaient, à l'époque, ces morts récemment disparus. Mais ce retour littéral des morts peut être interprété de façon plus métaphorique. Selon David Skal, « le 'retour des morts' est une allégorie signifiant le retour ou la manifestation de tout ce qui a été enterré, refoulé, ou étouffé par les vivants » [4]. C'est sur ce « retour du refoulé » qu'il convient de se pencher afin de rendre compte de la perméabilité de *Halloween* au contexte de l'époque.

Le film de Carpenter est sorti sur les écrans en 1979. Les sixties et les seventies qui s'achèvent correspondent à une période de crise dans l'histoire des Etats-Unis. Avec pour toile de fond les assassinats politiques (JFK, Martin Luther King) et la guerre du Vietnam, la jeunesse se rebelle contre l'autorité et les structures étatiques et familiales. Ce qui avait été refoulé jusque là, notamment les voix des minorités (ethniques, sexuelles), émerge pour prendre la parole. C'est l'époque des émeutes dans les ghettos, de la protestation étudiante, de la contre-culture, l'essor du féminisme et du mouvement gai. C'est aussi la naissance des mouvements hippie et « freak », illustré par les photos de Diane Arbus et la ressortie de *Freaks* (1930) dans les salles. Dans le chef d'oeuvre de Tod Browning, les « monstres » quittent l'enceinte cloisonnée du cirque pour assouvir leur vengeance sur les représentants de la norme ; les boucs émissaires prennent leur revanche.

La trame de *Freaks* peut servir de métaphore à cette période d'effervescence sociale qui voit la résurgence de formes carnavalesques jusque là maintenues à la périphérie ou occultées par les principales mythologies américaines. L'Amérique WASP s'est en effet érigée sur la répression et

9. Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'Halloween

l'instrumentalisation du carnaval et de son esthétique grotesque et excessive qui s'oppose aux normes classiques de bienséance qui émerge avec la classe bourgeoise en Europe. En s'embarquant pour le Nouveau Monde, les Puritains souhaitent rompre avec une culture festive perçue comme païenne et abjecte, notamment le rite « cannibale » de l'eucharistie et les débordements violents pendant la fête de Noël. L'un des conflits les plus symboliques de l'histoire coloniale oppose les Puritains de la Nouvelle-Angleterre au *Lord of Misrule* Thomas Morton et aux rites dionysiaques sur lesquels il préside dans sa colonie de Merry-Mount. Ce conflit se greffe à celui qui oppose les colons et les Indiens, dont les rites religieux « barbares » rappellent étrangement la tradition carnavalesque à laquelle les Puritains essaient d'échapper.

Dans la société américaine, la fête devient rapidement un enjeu politique, qui a en partie pour but de répondre à une angoisse ancrée dans la psyché des classes bourgeoises, celle de la subversion et du renversement populaire, de la dissension, de l'anarchie. La fête « officielle » aura dès lors pour but de réguler, canaliser, limiter les débordements potentiellement subversifs du peuple. Loin d'offrir l'occasion de parodier les valeurs institutionnelles, la fête est prétexte à renforcer l'idéologie impérialiste (les foires et les *freak shows* dans lesquels étaient exhibés les « curiosités de la nature » mais aussi les tribus « sauvages », les Indiens, et les ethnies considérées comme inférieures par l'Occident), ou à masquer les périodes troubles (quatre foires nationales destinées à mettre en avant les nouvelles technologies américaines furent ainsi produites pendant la grande dépression).[5]

A partir de la fin des années cinquante, l'Amérique commence à douter de ses mythes fondateurs. Le conflit vietnamien, relayé par les écrans de télévision, innerve la société américaine et suscite la révolte. Les interdits tombent, laissant place à de nouvelles libertés. Ce qui était refoulé refait surface. Les *sixties*, avec ses drogues, son effervescence, sa licence sexuelle, renouent avec des excès carnavalesques jamais complètement réprimés. Mais, alors que le carnaval est, dans sa déclinaison bakhtinienne, une transgression joyeuse signifiant l'expression d'un corps populaire libéré, les manifestations carnavalesques américaines dans les années soixante prennent rapidement une tournure violente. Le président Kennedy est assassiné pendant une parade, événement traumatique associant dans le même espace-temps fête et mort, court-circuitant l'espoir d'un changement. Au festival « peace and love » de Woodstock (1969) succède le festival mortifère d'Altamont. La fête tourne mal, renoue avec ses origines violentes, et devient dans l'imaginaire américain un topos fortement anxiogène. La fiction enregistre ces soubresauts. Déjà en 1962, *Something Wicked this Way Comes* (en français, *La foire des ténèbres*) de Ray Bradbury racontait l'installation d'un carnaval maléfique aux marges d'une petite ville américaine. Le Joker et le Bouffon Vert, figures carnavalesques horribles, perpétuent leurs sinistres exploits dans leur bande dessinée respective, *Batman* et *Spiderman*. Le cinéma n'est pas en reste. Jean-Baptiste Thoret a rendu compte de la prégnance de thème de la fête dystopique dans les *disaster movies* des années 70 : « souvent, l'événement catastrophe survient symboliquement au cours d'une fête : cocktail d'inauguration dans *La Tour infernale*, fête du nouvel an dans *L'Aventure du Poséidon*, *teen party* et *Independance day*, dans *Les Dents de la mer*, célébration du centenaire d'Antonio Bay dans *The Fog*, [...] banquet orgiaque dans *La Horde sauvage*, etc. »[6] Si, au cinéma, le gouvernement tente de marginaliser les éléments contestataires dans les arènes sportives de *Punishment Park* (1971) et *Rollerball* (1975), où l'énergie subversive est tenue de se dépenser dans le vide, à l'abri du corps social et politique, ces frontières ne font pas illusion. L'énergie carnavalesque trop longtemps réprimée fait un retour apocalyptique sur le devant de la scène américaine. Ce qui était régulé se dérégule et le film fantastique, « ludique », des *fifties*, fait place au film d'horreur, symptôme générique et pathologique d'un dysfonctionnement de la dynamique d'expulsion sacrificielle [7]. Les

9. Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'Halloween

rituels destinés à perpétuer le « mythe de la Frontière », socle idéologique de la nation américaine, sont court-circuités, comme l'illustre limpiment *Westworld* (1973) [8]. Dans le film d'horreur « politique » ou « réaliste » des sixties et seventies, la fête et les manifestations carnavalesques tournent toujours au cauchemar : fête d'anniversaire ensanglantée (*The Birds*, *The Omen*), carnaval apocalyptique (*Carnival of Blood*), parc d'attraction mortifère (*WestWorld*, *Alligator*, *The Fury*), Noël qui vire au carnage (*Home for the Holidays*, *Silent Night Bloody Night*, *Black Christmas*), célébration ruinée (*Phantom of the Paradise*, *Carrie*, *Kingdom of the Spiders*, *Jaws*, *Piranha*, *The Fog*), clown assassin (*The Redeemer*), résurgence de rites sacrificiels archaïques (*Blood Feast*, 2000 *Maniacs*, *Mardi Gras Massacre*, *The Dunwich Horror*, *The Haunted Palace*, *The Dark Secret of Harvest Home*), le film d'horreur des années soixante/soixante-dix nous invite à une horrible mascarade dont les spectres/énergies résiduelles viendront hanter les murs de l'hôtel Overlook dans *The Shining* (1980), animer le pantin clownesque de *Poltergeist* (1982), et alimenter le parc d'attraction de *Texas Chainsaw Massacre 2* (1986).

The Masque of the Red Death (1963), film paragon de la décennie mais dont le programme politique est masqué par des modalités gothiques (il s'agit d'une adaptation d'Edgar Poe), raconte l'intrusion de la mort dans un bal masqué organisé par le prince Prospero. Comme la Mort Rouge dans la fête de Prospero, ou Carrie au « bal du diable », Michael Myers dans *Halloween* est une force létale décimant une communauté qui s'amuse et s'enivre au lieu de faire face aux problèmes (au réel).

>>>

Le masque de la mort blanche

Comme l'indique le sous-titre *The Night He Came Home*, *Halloween* est l'histoire d'un retour. Si ce sous-titre fait sens littéralement (après quinze années d'absence, Michael Myers revient effectivement chez lui), il convient également de le saisir dans le contexte du cinéma de l'époque. En effet, Myers n'est pas le seul à « revenir à la maison » en cette fin des seventies. *Coming Home* (1978), en français *Le retour*, sublime film d'Hal Ashby traitant du retour d'un vétéran de la guerre du Vietnam chez lui, pourrait constituer le mouvement programmatique de nombre de films de l'époque. L'accroche publicitaire du film de Carpenter évoque plus précisément un autre classique du cinéma d'horreur, *Deathdream*, *The Night Andy Came Home* (1972), réalisé par Bob Clark, dont le *slasher* *Black Christmas* servit de modèle à Carpenter. Or *Deathdream* raconte le retour post-mortem d'un vétéran de la guerre du Vietnam dans sa famille. Zombie impassible, au regard « mort », Andy préfigure la démarche automate de Michael Myers. De toute évidence, l'énergie venant investir le corps de Myers la nuit d'Halloween est de même nature, de même intensité, que celle qui ré-anime les morts du conflit vietnamien qui, dans le cinéma d'horreur des années 70, reviennent d'outre-tombe se venger de ceux qui les ont « sacrifiés » sur l'autel du patriotisme, notamment dans les films de morts-vivants apocalyptiques de George Romero. Si le rituel du *trick-or-treat* est censé réguler le retour des morts la nuit d'Halloween (on donne des friandises aux enfants qui les incarnent afin qu'ils repartent), dans le cinéma américain des seventies les morts reviennent mais, loin de quitter le champ en fin de parcours, ils restent, persistent, l'occupent. Le refoulé vient croupir dans le cadre.

9. Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'Halloween

Quand *Halloween* sort sur les écrans, l'effervescence des sixties est retombée, le rêve et la révolte ont tourné court, les consciences sont désabusées, et l'heure est à la reconstruction (des idéaux, des mythes). Nombre de familles, désirant oublier un réel apocalyptique, se retirent dans des configurations insulaires (centres commerciaux, parcs d'attraction, banlieues), les hippies deviennent des *yuppies* et se créent des peurs artificielles et contrôlables (les films d'horreur regardés par Tommy dans *Halloween*, le train fantôme dans *The Funhouse*), préférant fermer l'œil sur la violence du passé et sur la mort qui rôde toujours à l'extérieur, de la même façon que les voisins de Laurie dans *Halloween* préfèrent l'ignorer lorsque celle-ci appelle à l'aide. Les valeurs individuelles, narcissiques, remplacent progressivement le rêve communautaire, et une culture de la nostalgie émerge, emblématisée par la série *Happy Days*, reflétant le désir de tirer un trait sur les sixties et de retrouver l'« innocence » des fifties. La nouvelle droite (*New Right*) désire restaurer un monde de vertus simples, une Amérique basée sur la famille, l'église et l'ordre moral. Mais les fondations de ces nouveaux bastions sont fragiles et leurs frontières poreuses. Le cauchemar, enfoui au cœur du rêve, peut à tout moment refaire surface (c'est le sujet de la série *A Nightmare on Elm Street*).

Michael Myers est le premier représentant de cette violence archaïque délivrée par les sixties mais que l'on croyait enterrée à la fin des années 70. L'énergie qui le met en branle est celle du refoulé de l'Histoire américaine, cette même énergie eschatologique et excessive qui pousse les morts de Romero à ressusciter pour précipiter la société américaine dans le chaos, Carrie à massacrer sa communauté et Robin (Andrew Steven) à démonter la grande roue de la fête foraine dans *The Fury*, c'est-à-dire à *déréguler ce qui est régulé*. Myers qui pénètre dans les banlieues bourgeoises la nuit d'Halloween, c'est le film d'horreur chaotique des années 70 qui débarque dans le film d'horreur « sécuritaire » à venir (le *slasher film*) pour reprendre d'assaut le cadre. La caméra subjective qui, dans le générique, s'engouffre dans la brèche ouverte par l'espace festif et vient investir le corps de Myers, c'est le réel qui pénètre dans le virtuel (la fête d'Halloween, ses masques et ses faux semblants) et court-circuite le simulacre.

En tant que fête des morts orchestrant le retour du refoulé, Halloween constitue une porte ouverte où peuvent s'engouffrer tous ceux -soldats tombés au Vietnam, marginaux, minorités, les oubliés de l'Histoire américaine- qui ont des comptes à régler avec la société qui les a rejetés. « Dans le folklore européen, écrit Steven Heller, [Halloween] était le jour où les esprits de ceux qui étaient morts pendant l'année revenaient pour s'approprier les corps des vivants - leur seul espoir d'une vie après la mort. » [9]. Le corps de Myers est une enveloppe charnelle pour l'esprit vengeur des morts de l'époque, le vecteur d'une énergie mortifère qui trouve sa source dans le réel américain. (J. P. Telotte a d'ailleurs souligné l'aspect cadavérique du masque blanc porté par Myers [10]). La thématique de la fête d'Halloween prend ici tout son sens. En effet cette célébration a toujours été propice à la vengeance, aux représailles, et à la réparation des injustices. Selon Edward Muir, « les esprits étaient considérés comme des membres de la famille décédés qui rendaient visite à leurs proches pour rectifier les fautes commises à leur égard lorsqu'ils étaient vivants » [11]. Il n'est pas étonnant dans ce cas là que Myers s'en prenne en premier lieu à la cellule familiale (sa sœur). Investi par l'énergie vengeresse des boucs émissaires de l'Histoire américaine, il s'en prend à la source directe de l'oppression, la famille qui, dupe d'une mythologie patriotique (le « mythe de la Frontière » [12]), encouragea ses enfants à se rendre au Vietnam et à se sacrifier pour l'Amérique.

Conclusion

9. Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'Halloween

Vu de façon isolée, *Halloween* est, objectivement, un film fantastique. Vu de façon critique, il s'agit, comme nous avons essayé de le montrer, d'un film « réaliste » masqué (doublé) par le fantastique ; un fantastique fragile qui réside avant tout dans le point de vue superstitieux des personnages (et des spectateurs) refusant de voir la réalité en face : le frère humain caché derrière le monstre des légendes. Faire de Michael Myers l'incarnation du croquemitaine, c'est être dupe du mythe que désire générer le film lui-même, un mythe derrière lequel se cache un réel irréductible qui ne cesse de miner le masque grotesque d'Halloween pour remonter à la surface. « Pontifier sur le monstre, écrit René Girard, c'est la même chose, en définitive, que s'en effarer ou s'en amuser ; c'est se laisser duper par lui, c'est ne pas reconnaître le frère qui se dissimule toujours derrière le monstre ».

Notes

[1] Voir, par exemple, Jean-Baptiste Thoret et Luc Lagier, *Mythes et Masques : les fantômes de John Carpenter*, Dreamland, Paris, 1998.

[2] C'est en ces termes que Loomis parle de son patient : « J'ai vu cet enfant de six ans au visage mort, pâle, où ne se peignait aucune émotion, avec d'immenses yeux noirs. Les yeux du Malin. J'avais la certitude que ce qui habitait cet enfant était purement et simplement le Mal ».

[3] Selon Kim Newman, « Halloween [...] est peu bête, plein de moments où l'on s'accroche à son fauteuil, et foncièrement stupide. Carpenter a distillé l'essence de ce qu'une audience de drive-in réclame d'un film d'horreur décérébré [...] Michael Myers est juste un psychopathe. Il n'a pas de motivations liées à un traumatisme oedipien, il aime simplement faire peur » (*Nightmare Movies, A Critical History of the Horror Movie from 1968*, op. cit., p. 145). Pour Eric Dufour, « Michael Myers tue sans raison : c'est par hasard que son chemin croise celui de Laurie et de ses amies » (*Le Cinéma d'horreur et ses figures*, PUF, Paris, 2006, p. 131.)

[4] David J. Skal, *Death Makes a Holiday, A Cultural History of Halloween*, Bloomsbury, 2002, p.18.

[5] Au lendemain de la crise de 1929, le film d'horreur classique aura aussi pour fonction de réguler le surplus grotesque de la culture populaire en le cristallisant dans des figures monstrueuses et en les évacuant hors-champ. Nous vous renvoyons à notre texte « Le film fantastique américain et le carnavalesque », in *Paroles Croisées, Aperçus théoriques sur les arts*, dir. M. Scheinfeigel, Université Paul-Valéry, Montpellier, 2006.

[6] *Le cinéma américain des années 70*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2006, p. 232.

[7] « A compter de 1968, le hors-champ ne sera plus ce lieu invisible où le champ réglait ses problèmes de digestion [...] mais un espace poubelle, dépotoir saturé de déchets toxiques impossibles à contenir [...] Le refoulé ne se contenta plus de faire un petit retour et de s'en aller [...] mais choisit de rester dans le cadre », Jean-Baptiste Thoret, « Deadlines, notes sur le statut du hors-champ », *Cauchemars américains, fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, CEFAL, Liège, 2003, p. 38.

[8] Ce film réalisé par Michael Crichton se déroule dans un parc d'attraction basé sur la mythologie de l'Ouest (les cow-boys contre les Indiens). La mythologie bascule dans le chaos quand des automates programmés pour reproduire des actes perpétuant le mythe se dérèglent, la violence ritualisée du carnaval laissant place à une violence chaotique.

[9] Introduction à *Halloween, Vintage Holiday Graphics*, ed. Jim Heimann, Taschen, 2005.

[10] Voir J. P. Telotte, "Through a Pumpkin's Eye : the Reflexive Nature of Horror", in *American Horrors, Essays on the Modern American Horror Film*, Gregory Waller, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, p. 119.

[11] Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p.

9. Etait-ce bien le croquemitaine ? Pour une démystification d'Halloween

51.

[12] Nous renvoyons le lecteur aux travaux de Richard Slotkin sur la mythologie de la frontière américaine.

[13] *La Violence et le sacré*, op. cit., p. 378