



HAL
open science

Christine, la machine à (l') image

Vincent Souladié

► **To cite this version:**

Vincent Souladié. Christine, la machine à (l') image. *Éclipses - Revue de Cinéma*, 2022, 71. hal-04560903

HAL Id: hal-04560903

<https://hal.science/hal-04560903>

Submitted on 26 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Christine, le mécanique et le filmique

Vincent Souladié

« *Une automobile rugissante [...] est plus belle que la Victoire de Samothrace* »

Filippo Tommaso Marinetti

Le fantastique de John Carpenter est d'habitude porté sur l'irrésolution de ses entités antagonistes, refoulées derrière l'opacité ou la labilité plastique de leur apparence, « traitée sur le mode de l'informe, infra ou ultra-figuratif »¹. L'étrangeté de la Plymouth Fury 1958 qui donne son nom à *Christine* (1983), adapté de Stephen King, vient au contraire de ce que cette voiture maléfique est une présence objectivable aux contours nets, un engin mécanique rationnel, une entité physique anthropomorphisée au féminin, une relique, une mascotte, un fétiche. *Christine* réfute ainsi la tension entre visible et invisible sur laquelle repose l'esthétique de l'ambiguïté fantastique. En réalité, pas plus dans ce film que dans le reste de son œuvre, Carpenter n'oppose jamais les manifestations surnaturelles aux récusations de la raison. Sa modernité se caractérise plutôt par une esthétique du fantastique prosaïque où la logique des événements est paradoxalement indexée à l'évidence physique du surnaturel, ce dont *Christine* incarne peut-être l'expression la plus littérale. Pourtant, la concrétude matérielle de *Christine* ne fait pas obstacle à sa mixité plastique dans le sens où son identité visuelle fait cohabiter des régimes de représentation et des régimes de figuralité, c'est-à-dire qu'elle est tendue entre une présence à l'image (objet du monde filmique) et une présence d'image (le filmique comme objet).

Attraction

L'ouverture du film voit défiler les nouveau-nées de la marque Plymouth sur les rails mécaniques d'une usine automobile de Detroit en 1957, au pic de sa production industrielle. La chanson psalmodiée en off par le groupe de rock George Thorogood & The Destroyers annonce la couleur : « *Now the day I was born / The nurses all gathered 'round [...] The head nurse spoke up / Said, "Leave this one alone" / She could tell right away / That I was bad to the bone* ». Portée par un ample mouvement de grue, la caméra descend vers une lignée de Plymouth uniformément blanches étendue en perspective jusqu'au fond de l'atelier. La composition de cadre chargée étouffe les corps des ouvriers. Ceux-ci s'agitent autour du cortège de voitures

sous la rigueur répétitive des poutres métalliques du décor, empâtés dans l'épaisse atmosphère chromatique rendue par l'étalonnage sépia, lequel indique l'ancrage de l'action dans le passé et la chaleur pesante de l'air. Dans ce tableau en mouvement de la routine industrielle, l'activité humaine est coordonnée à la mécanisation du processus de production en série. Le portrait social n'est pas foncièrement dépréciatif pour autant mais il restitue pour le moins les principes contraignants d'enfermement, d'organisation et de concentration que requiert la productivité du travail à la chaîne. L'élégance du panotravelling diagonal et la tonalité rock'n'roll de la musique off jurent avec l'austérité de la scène représentée, laquelle fournit un contexte antagonique à l'apparition à venir. Carpenter confronte en fait deux expériences esthétiques qu'avait repéré Lewis Mumford dans son étude de la civilisation industrielle : « [l']effet visuel particulier provenant de la répétition, et que l'on ne trouvait jadis que dans les grands temples ou les armées, est devenu un lieu commun de l'environnement mécanique. Il y a une esthétique des ensembles et des séries, comme il y a une esthétique de l'unique et de la non-reproductibilité »². Carpenter place justement sa star mécanique à la croisée de l'uniformité sérielle et de la singularité.

L'identité figurative de celle-ci la désolidarise en effet de la suite lancinante d'engins identiques. Dans la continuité de ce premier plan, le deuxième parcourt latéralement la file des clones automobiles pour aller à la rencontre de Christine dont la coupe aérodynamique valorisée par les lumières de l'usine vient s'inscrire dans la plénitude du cadre, et dont l'approche entraîne maintenant la caméra à la suivre à reculons. L'éclat de sa parure rouge glamour entre aussi en dissonance avec les jeans décontractés des ouvriers cols bleus qui passent dans le champ. Il est évident que la punition qu'elle inflige bientôt à deux hommes qui lui ont manqué de respect l'indemnise de l'impudence masculine impropre à son élégance féminine, toute en courbes et en brillance, mais le clivage de genre se double d'un clivage social : Carpenter pointe l'arrogance du produit de luxe né d'un savoir-faire prolétaire.

Ornement

Le montage détaille ensuite en gros-plan son aileron et son rétroviseur gris chromé pour en faire des motifs d'ornementation. Carpenter oppose la standardisation et l'utilitarisme de l'industrie automobile à la vanité de la singularité matérielle sur laquelle repose le désir consumériste, dans le prolongement de ce que Lewis Mumford nommait « le matérialisme sans but »³. L'agressivité de Christine exprime ce conflit de nature entre l'objet culturel érigé en fétiche et « [l']instrument d'action pratique »⁴ destiné à la performance technique. L'extravagance baroque de son design témoigne d'une période d'excès caractéristique de la

prospérité de l'industrie automobile des années 1950, laquelle s'appuie le modèle sloanien⁵ de l'obsolescence programmée. Pour renouveler perpétuellement le désir consumériste, chaque modèle produit appartient à une collection éphémère que remplacera quelques mois plus tard une nouvelle gamme présentée comme différente de la précédente. De là vient l'exacerbation de caractères superficiels comme la couleur et les gadgets. L'introduction de *Christine* illustre ainsi à la lettre cette remarque de l'historienne de l'art Karal Ann Marning : « En pratique, donc, une entreprise autrefois régie par l'ingénierie a pris les attributs du salon de couture »⁶. Les fragments ornementaux de Christine débités par le montage ne renvoient pas à l'uniformité industrielle du modèle reproductible qui vaudrait comme ensemble esthétique, ils ne réfèrent pas non plus à l'unité technique d'un appareil au sein duquel tout communiquerait parfaitement, ils se rattachent dans un autotélisme poussé à l'absurde à l'unicité identitaire d'un corps vivant dont ils seraient les organes (œil du rétroviseur et mâchoire du capot) [1-2].

Inserts

Deux victimes de Christine sont donc à déplorer parmi les contremaîtres chargés de vérifier ses réglages moteurs. Le premier voit le capot se refermer lourdement sur sa main, tandis que le second subit un peu plus tard un arrêt cardiaque derrière le volant. Nous ne voyons rien des conditions de la mort de celui-ci, sinon qu'il laisse négligemment tomber la cendre de son cigare sur la bâche du siège en cuir rouge. La caméra qui accompagne le chef d'atelier vers la découverte du corps refait un grand mouvement de panotravelling, s'immobilise en plongée au-dessus de Christine et voit s'effondrer sa victime à l'ouverture de la portière. Carpenter détourne en quelque sorte ici une scène fantasmée par Hitchcock lors de l'écriture de *La Mort aux Trousses* (1957), mais jamais tournée⁷. La caméra y aurait filmé la construction pièce par pièce d'une automobile sur la chaîne d'assemblage d'une usine, sans rien rater de son façonnage technique. Une fois l'ouvrage achevé, la portière du véhicule se serait ouverte et nous aurions eu la surprise d'en voir tomber un corps assassiné. Pure abstraction dramatique et macabrerie burlesque ironisant sur les ressorts du montré et du caché chers au suspense hitchcockien, sur l'implacable mécanique narrative qu'offre le cinéma, sur l'attente et l'effet de choc. En situant l'*incipit* de *Christine* dans ce décor pour mener vers une issue analogue, Carpenter ramène cette idée cinématographique dans le champ du fantastique mais la rationalise paradoxalement en désignant l'automobile comme seul assassin possible, car il faut bien qu'il y en ait un. Là où Hitchcock avait pour projet de supprimer les liens de cause à effet qui régissent la mise en scène classique, Carpenter établit une causalité impossible au titre d'une concrétude logique du surnaturel. En l'occurrence, les gros plans insistants et vides sur le siège inoccupé, le volant

puis la radio, ainsi que ceux qui parsèmeront tout le film (compteur kilométrique, poignée de la portière, verrou, cylindres etc.), sont insérés dans l'engrenage énonciatif en tant que contrechamp de réaction de la machine, un point de vue et une présence pensive purement fabriqués par le montage. C'est-à-dire que Christine voit et pense *par où elle est visible*.

La séquence du Drive-In durant laquelle elle tient la chandelle entre Arnie (Keith Gordon) et sa petite amie Leigh (Alexandra Paul) en témoigne. Carpenter cadre crument les gestes impudiques effectuée par le jeune couple dans le secret d'un lieu clos devenu par excellence celui de la promiscuité intime des adolescents. Le voyeurisme n'est pas complaisant, et s'il abroge quelque peu la pudibonderie hypocrite des *teen movies*, il nous fait surtout partager le point de vue jaloux de la seule témoin possible de ces caresses. Les inserts sur ses essuie-glaces agités et ceux sur son autoradio muet, cadrés de plus en plus serrés, exacerbent sa crispation nerveuse. C'est encore plus évident lors de deux scènes de dialogues occultes où Arnie parle à sa voiture et que celle-ci lui offre une réaction visuelle ou sonore en contrechamp. L'hypothèse d'un dysfonctionnement technique de la machine ou celle de l'illusion aliénée de son propriétaire ne sont pas explorées. Le montage matérialise le mystère (Christine est vivante sans explication) mais n'y loge aucune ambiguïté (le fantastique de Carpenter conserve toujours un fond de morale hawksienne : « ce qui est, est »⁸).

La trivialité matérielle du véhicule est ainsi surmontée par d'autres moyens que ceux employés auparavant par Steven Spielberg (*Duel*, 1971) ou Elliott Silverstein (*Enfer mécanique*, 1977) dans le même registre du véhicule meurtrier. Le premier animalisait son camion féroce, tandis que dans le second un filtre optique rougeoyant nous faisait voir la route depuis la vue subjective de sa voiture démoniaque. Moins démonstratif, Carpenter systématise pour sa part le *reaction shot* sur Christine sans avoir besoin d'insister sur son anthropomorphisme physique. Ses phares ne s'apparentent pas plus à des yeux que ceux de n'importe quelle voiture, et c'est le plus souvent l'autoradio vert luminescent qui lui tient lieu de cœur névralgique [3], réminiscence figurative évidente de la bombe douée d'une pensée cartésienne de *Dark Star* (John Carpenter, 1974) [4], elle-même héritière d'*Hal 9000* (2001 *l'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968), autre machine omnisciente.

Associations

Contrairement au *topos* traditionnel du monstre, Christine ne représente pas une figure d'altérité radicale mais une présence familière qui incline la réalité à s'accorder à son identité. Un premier phénomène l'illustre, la *rétroversion*. Le nombre de kilomètres affiché au compteur recule au fur et à mesure de sa restauration, signe de rajeunissement ou d'un retour vers le passé⁹

où se laissent entraîner Arnie, dont le regain d'assurance lui fait adopter un look à la James Dean, mais aussi son environnement. La scène du drive-in par exemple, quoiqu'elle ne soit pas antinomique dans un récit situé en 1977¹⁰, charrie un imaginaire rétro de la société américaine des années cinquante vers laquelle *American Graffiti* (George Lucas, 1973) avait initié un retour nostalgique très suivi dans les années quatre-vingt (*Grease*, Randal Kleiser, 1978 ; *Peggy Sue s'est mariée*, Francis Ford Coppola, 1986 ; *Retour vers le futur*, Robert Zemeckis, 1986). Le décor du garage de Darnell où elle vient se réfugier et retrouver son apparence juvénile est aussi celui d'un lieu resté dans son jus depuis trente ans, comme le montre la Plymouth 1951 rouillée suspendue à l'entrée. Enfin, la radio de Christine ne joue que des tubes rock'n'roll de cette décennie jusqu'à ce que cette polarisation temporelle s'étende hors d'elle lors un dernier gag d'humour noir : la caméra se rapproche de ce qu'il reste de la voiture d'Arnie après son passage dans un concasseur, un air de musique *fifties* semble en émaner, mais c'est l'un des ouvriers de la casse automobile qui écoutait *Come On Lets Go* de Ritchie Valens (1958) sur son double radiocassette portable.

Autre phénomène, la *capillarité*. La parure trichrome de Christine (rouge, blanche et grise) est un emblème reproduit dans les éléments les plus triviaux de l'environnement narratif, comme les couleurs de l'équipe de football locale dont Dennis (John Stockwell), meilleur ami d'Arnie et protagoniste impuissant, arbore constamment le blouson. Ces couleurs se répliquent dans le voisinage visuel jusque dans les cannettes de coca-cola ou de bière consommées dans l'habitacle de la voiture. Christine est-elle finalement le symptôme d'une uniformisation culturelle du paysage chromatique (une boîte en métal rouge et blanche parmi d'autres) ou une puissance omniprésente et proliférante ?

Le dernier phénomène à cet égard est celui de la *relance*. Revenons à la séquence d'ouverture. Après le générique, dont nous reparlerons, l'histoire s'ouvre sur le gros-plan d'un ventilateur en marche suspendu au plafond de l'usine. Durant sa course en travelling descendant, la caméra rencontre avec insistance une série d'autres motifs circulaires (horloge, phares, halo lumineux, roues, rétroviseur, volant, bouton de radio) pour arriver à Christine, mise en relation avec une réalité mécanique qui outrepassa sa carapace de métal et mène inexorablement à elle [5-6].

Approches

Vingt ans plus tard, quand Arnie découvre la vieille Plymouth livrée à la rouille et à l'oubli dans une arrière-cour, c'est encore un panotravelling qui dévoile sa carcasse délabrée. Dès lors, chaque nouvelle apparition de Christine à l'image rejoue l'événementialité de cette première

rencontre. Carpenter réitère jusqu'au bout ces lents mouvement de caméra qui la font approcher depuis le fond du cadre. Il y a à chaque fois à mise en spectacle de l'écart entre la valeur iconique de son identité originelle et sa nouvelle apparence. Car là où Michael Myers pouvait surgir de n'importe où dans l'espace filmique et le monstre de *The Thing* de n'importe quel corps, Christine ne surprend jamais par sa présence mais, aux diverses étapes de l'intrigue, par les états transitoires chaque fois différents sous lesquels elle revient (ruine, guimbarde hoquetante, vestige restauré, martyr, fantôme, démon de feu, éclopée de guerre, squala [7], cube [8]).

Contact

Une telle figurativité personnifie l'engin meurtrier tout œuvrant à la perception sensible de sa réalité physique, laquelle s'éprouve dans son rapport tactile avec les éléments. Les contre-plongées à ras-le sol en font d'abord un corps lourd, bien ancré dans le monde. La lumière artificielle de l'usine à laquelle réagit le lustre de sa carrosserie confère d'emblée à Christine une forte indicialité matérielle, comme le feront plus tard sur son épiderme la poussière et l'oxydation de l'acier. Durant la séquence du *drive-in*, la densité graphique de l'averse, dont les aiguillons de pluie éclatent et ruissellent contre son habitacle rouge, travaille la discernabilité de ses contours tout en troublant en des images abstraites les actions surcadrées dans la lunette du pare-brise ou des portières [9]. Plus loin, après avoir provoqué l'explosion dantesque d'une station essence, Christine s'habille des flammes pour dessiner dans la nuit une silhouette vibrante et informe. Bien sûr, le feu mesure la résistance ultime de la machine à la désintégration, un cauchemar de l'immortalité mécanique que reproduiront *Terminator* (James Cameron, 1984) et *Robocop* (Paul Verhoeven, 1986) dans des séquences similaires. Surtout, le plan rapproché sur l'avant de l'automobile fonçant dans l'obscurité invente une physiologie cinégénique à ce corps combustible dont l'inflexibilité du métal noirci contraste avec la volatilité des flammes jaunes [10]. Lorsque Christine revient toute cagneuse de son expédition macabre, elle passe lentement plein cadre et laisse le gros-plan saisir la qualité haptique du métal cloqué, blanchi de cendres et de fumée [11]. De son saccage par les voyous qui avait pris Arnie en grippe à sa réduction cubique finale dans la casse auto, Christine subit encore des torsions sadiques de ses membres de métal, dont on perçoit l'expression la plus sensuelle lorsqu'elle ferraille avec le bulldozer dans un interminable alliage organique [12].

Réciproquement, la présence visuelle de Christine se fait le symptôme de la matérialité du film, comme médium et comme support. Les trois idées suivantes voudraient le montrer.

Badge

Dès son entame, *Christine* matérialise le concept du cinéma d'épouvante comme machine à faire peur. Non seulement les œuvres appartenant au genre entraînent avec plus ou moins de soin des rouages dramatiques destinés à l'efficacité horrifique, mais elles jouissent d'un statut marketing et iconique qui les catégorisent comme objet d'effroi en préalable aux histoires qu'elles ont à raconter. La sérialisation industrielle des films conditionne cet horizon d'attente, situation à partir de laquelle le générique d'ouverture de *Christine* engage à une fiction interprétative quant à sa propre identité fantastique. La première image déjoue sans attendre la question esthétique qui soutient toute la mise en scène : comment conférer une incarnation maléfique crédible à cette automobile américaine, objet de collection manufacturé, fétiche culturel exaltant l'abondance, la nostalgie, la confiance ? D'autant qu'une autre question s'ajoute aussitôt : comment se débarrasser de ces encombrantes valeurs socioculturelles pour lui faire incarner une menace organiquement pure ? La réponse à ces deux questions se trouve dans le générique : Christine n'est pas tellement le sujet du film d'épouvante mais son masque énonciatif. Émergeant d'un fondu au noir, un logo en V majuscule destiné à orner un radiateur d'automobile s'affiche au centre du cadre [13]. Il ne fait aucun doute que la voiture maléfique nous nargue déjà. En réalité, ce n'est pas tout à fait le même signe que celui que l'on retrouve à l'avant des Plymouth Fury de 1958 et sur la voiture éponyme qui fera plus tard son apparition. Celui que nous regardons, plus évasé, est davantage un compromis imaginaire entre l'emblème réel du modèle et celui des Cadillac de l'époque. Cette discrète trahison de l'objet fétiche suggère avec ironie la généricité des automobiles à l'américaine. Sans être complètement récalcitrante par rapport à son objet et à son sujet, cette image initiale se présente sous un régime de différenciation et d'unicité en désavouant ses repères référentiels¹¹. Ledit logo ne tient d'ailleurs pas sur la calandre d'un véhicule cadré en très gros-plan, il repose sur un fond noir. En d'autres termes, il est *épinglé sur le film* comme un insigne. On reconnaît dans ces premiers instants une variante du générique d'introduction d'*Halloween* (John Carpenter, 1978). La citrouille sculptée s'avance dans le noir et se change en une abstraction monstrueuse qui *donne son visage au film lui-même*, en tant qu'entité vivante pourvoyeuse d'images [14]. *The Thing* parachevait cette idée selon laquelle les modulations formelles du film, en tant que profusion d'événements plastiques, constituent le corps métamorphique du monstre insaisissable¹². Dans *Christine*, le logo automobile étant badgé sur le fond noir d'où les images apparaissent, lorsque le vrombissement d'un moteur se met en marche, saturant l'espace sonore des à-coups répétés de l'accélérateur, c'est le film qui prend vie et s'anime de ces ruades mécaniques.

Irisation

Lors de ses phases agressives, Christine projette dans la nuit les faisceaux éblouissants de ses phares. Les fameux *lens flares* bleus spielbergiens se retournent ici contre les adolescents. Or, la lumière ainsi diffusée n'a rien de figurative, elle n'est pas un phénomène visible de la réalité filmique mais une anomalie causée par sa diffusion parasite lorsque sa source est pointée vers la lentille de la caméra, entraînant une surexposition de l'image. Dans le cas d'un objectif anamorphique, comme c'est le cas pour le format Cinémascope invariablement employé par Carpenter, l'image imprimée sur pellicule est compressée et étirée sur les côtés de sorte que le halo lumineux prend une forme horizontale. La matérialité visualisée du support filmique fait gagner à l'image une puissance plastique autonome par rapport à la matérialité de la réalité diégétique [15].

Rouage/moulage

Lors de l'auto-réparation de Christine, les pneus se regonflent, la tôle cabossée et les arrêtes tordues reprennent forme, les bris de verre se rejoignent. Cette scène a été rendue possible en montant l'action à l'envers et en usant de jump-cuts. La continuité matérielle de l'objet s'articule à des procédés de manipulation du temps et du mouvement filmique, de sorte que durant sa transformation Christine ne prend vit que par le mécanisme des trucages. Carpenter imagine la scène comme un *show* érotique¹³, dont on peut dire que la sensualité se reporte sur le corps à corps entre l'objet matériel et le dispositif filmique qui l'anime.

Tout le principe formel du matérialisme de John Carpenter s'expose ici : Christine est un objet attractif et vivant qui distance son origine industrielle tandis que sa diffraction plastique renvoie réciproquement à l'essence matérielle et mécanique qui définit le film.

1. Nicole Brenez., *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université 1998, p. 14.

2. Lewis Mumford, *Techniques et civilisation*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2016 [1935], p. 330.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 350.

5. De Alfred P. Sloane, président de General Motors (1923-1956).

6. « In practice, then, a business once ruled by engineering took on the trappings of the dressmaker's salon », Karal Ann Murning, « America's Love Affair with the Automobile in the Television Age », *Design Quarterly*, n° 146, « Autoeroticism », 1989, p. 7. [Je traduis].

7. *Hitchcock/Truffaut. Edition définitive*, Paris, Gallimard, 1993 [1966], p. 217.

8. Jacques Rivette, « Génie de Howard Hawks », *Cahiers du cinéma*, n°23, mai 1953, p. 23.

9. Luc Lagier et Jean-Baptiste Thoret, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, 1998, p. 136.

-
10. Les personnages s'y rendent pour regarder la comédie musicale *Thank God It's Friday* (Robert Klane, 1978).
 11. L'analogie de ce signe avec un sexe féminin, communément repérée, est rendue explicite à la fin du film quand Arnie le caresse de ses doigts avant de succomber.
 12. Sophie Lécole-Solnychkine, *Aesthetica Antartica. The Thing de John Carpenter*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2019.
 13. Lee Gambin, *Hell, Hath No Fury Like Her : The Making of Christine*, Albany, BearManor Media, 2019, p. 283.