

De Palma préhistorique

Martin Girard

Number 168, January 1994

Brian de Palma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49987ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Girard, M. (1994). De Palma préhistorique. *Séquences*, (168), 26–27.

Durant le reste du film, De Palma met un malin plaisir à souligner l'omnipotence et le machiavélisme certain du personnage, que Cassavetes, toujours habillé de noir, joue avec une sombre assurance. Malgré tout son pouvoir, qu'il croit d'ailleurs inattaquable et sans limite, Childress n'en demeure pas moins impotent devant la menace ultime que représente pour lui Gillian. Dans la séquence finale, De Palma nous le montre s'approcher de la jeune fille alitée, lui susurrant des mots de réconfort mensongers censés la mettre en confiance. On croirait assister à un échange privé entre un metteur en scène et son actrice effarouchée. Leur dialogue se poursuit de façon encore plus intime lorsque Childress s'assoit près de Gillian, sur le lit. Le patriarche se fait maintenant l'amant, Cassavetes personnifiant à lui seul toutes les facettes du dominant. Sa compagne semble sur le point de succomber. Elle approche son visage du sien et respire la peau de son cou en tremblant. La sueur perle aux tempes de son ravisseur. Le moment est on ne peut plus érotique. Puis Gillian embrasse Childress sur les yeux... et recule vivement. Au même moment, l'homme se met à râler de douleur. Un contrechamp nous montre des larmes de sang couler sur ses joues. Sachant instinctivement où et comment frapper, Gillian a rendu Childress aveugle. Une catastrophe pour qui se veut omniscient... et l'alter ego du réalisateur.

Le reste de la scène nous montre Childress balayant, de son bras, le vide autour de lui, pendant que Gillian sort du lit, en ne quittant pas son tourmenteur des yeux. La musique monte; De Palma passe au ralenti. Gillian frôle Childress, puis tourbillonne pour lui faire face. À la façon des stars du muet, Amy Irving écarquille les yeux. Son visage devient un masque où le regard domine toute l'expression faciale. Puis elle étend les bras devant elle, comme une prêtresse, et somme Childress d'aller au diable. De violents spasmes secouent Cassavetes cependant qu'Amy Irving rejette la tête en arrière dans un mouvement, très beau, d'abandon et d'effort suprême. Lorsqu'elle regarde à nouveau son compagnon, l'iris de ses yeux devient bleu incandescent... et Childress explose. De Palma reprend la déflagration de différents points de vue, et au ralenti, jusqu'à ce que du plafond l'on voit monter, vers la caméra, la tête sans corps de son alter ego. Childress ne voit plus rien.

Dans la finale de **The Fury**, Brian De Palma s'offre en pâture et s'efface devant le pouvoir de son héroïne. Pour une fois, l'actrice a eu raison du metteur en scène. Difficile d'imaginer séquence plus orgastique pour la spectatrice avertie. Hitchcock, malgré tout son génie et toute sa bonne volonté, n'est jamais allé jusque-là.

* * *

Sandra: «Un jour, j'ai lu au sujet du projet de restauration et je me suis dit, Sandra, la madone a besoin de toi. J'ai donc quitté mon emploi ennuyeux, et me voici, spécialiste en histoire de l'art.»

Michael: «Je ne peux pas m'imaginer quelque chose de plus important.»

Le dialogue est d'**Obsession**. Dans ce premier échange entre Michael et Amy, qui *prétend* être Sandra, on trouve l'essence même de la dynamique De Palma/Hitchcock. Bien que tous n'y soient pas sensibles, et même si certains en doutent, l'oeuvre de l'émule, posant comme un double, informe et recontextualise la beauté de celle du maître, en plus de distiller son propre parfum de mystère. Dans la bouche de Michael, De Palma confesse ses convictions profondes quant à la grâce sanctifiante de l'art. C'est la seule rédemption qui existe pour les esthètes.

Sandra: «Il y a de ça quelques années, bien après les inondations, l'humidité a fait peler une portion du tableau d'autel, révélant dessous une peinture plus vieille. Les spécialistes se sont alors demandé s'il fallait détruire cette toile importante de Daddi, pour mettre à jour ce qui paraît être une esquisse finalement assez frustrée... ou alors, restaurer l'original, mais ne jamais connaître ce qui se cache dessous. Que feriez vous ?»

Michael: «Je m'attacherais à la toile. La beauté devrait être protégée.»

1. Dans une scène utilisant un split-screen, dans *Phantom of the Paradise*, De Palma cite le premier plan de *Touch of Evil*, le film de Welles. Dans *The Untouchables*, la scène de suspense à la gare de Chicago reprend certains motifs des escaliers d'Odessa, la fameuse séquence du Cuirassé Potemkine. Dans *Scarface* et *The Bonfire of the Vanities*, De Palma entretient un dialogue ludique avec son confrère Scorsese, dont il reprend, pour les refaire à sa façon, deux scènes de *Raging Bull* et *Goodfellas*, respectivement.
2. Le fait qu'Hitchcock ait demandé à Saul Bass, un graphiste reconnu pour son style moderniste, de concevoir les planches du storyboard de la scène de douche, explique sans doute encore plus la résonance critique de cette séquence.
3. Dans un premier temps, le film nous montre Scottie espionner Madeleine et tomber amoureux d'elle, son regard servant de point d'axe à la mise en scène du désir. (Vertigo ne compte pas moins de 160 plans purement subjectifs, pris de la perspective de Scottie.) La critique argumente que la stratégie d'Hitchcock vise à nous faire nous identifier avec Scottie et vouloir ce qu'il veut, soit de percer le mystère de Madeleine, une activité entachée de sadisme. Ce que la critique ne dit pas, c'est que, dans cette partie du film, la mise en scène d'Hitchcock révèle déjà au spectateur attentif que le regard de Scottie n'est pas digne de confiance. La critique ne mentionne pas non plus que dans la deuxième partie du film, Hitchcock favorise notre identification avec l'héroïne, et non pas le héros, dont il entend de déconstruire systématiquement le point de vue.

DE PALMA PRÉHISTOIRE

Avant de tourner *Sisters*, que certains considèrent à tort comme son premier long métrage, De Palma a réalisé plusieurs autres films dont voici une description commentée.

PREMIÈRE PÉRIODE - 1960-66: LES COURTS MÉTRAGES

Brian De Palma (né à Newark, New Jersey, en 1940) a réalisé ses premiers films lorsqu'il était étudiant en physique à l'université Columbia de New York. *Icarus* (1960) et **660214, The Story of an IBM Card** (1961) sont deux courts métrages que le cinéaste décrit volontiers comme «prétentieux». Mais ils auront au moins eu le mérite de donner à De Palma la piqûre du cinéma. En 1962, le jeune cinéaste remporte le prix *Rosenthal Foundation Award* pour son troisième court métrage, *Woton's Wake*, une satire du cinéma muet. Suivront *Jennifer* et *Mod* (un documentaire sur la musique pop anglaise) en 1964, puis *Bridge That Gap* (un documentaire anti-raciste) en 1965, *Show Me a Strong Town* and *Il Show You a Strong Bank* (un film institutionnel) et *The Responsive Eye* (un documentaire sur l'art optique produit par le Museum of Modern Art de New York) en 1966.

SECONDE PÉRIODE - 1966-72: LES PREMIERS LONGS MÉTRAGES

THE WEDDING PARTY (1964-66, sorti en 1969)

Robert De Niro et Jill Clayburgh y tiennent leur premier rôle au cinéma. C'est malheureusement le seul vrai mérite de cette comédie de moeurs que De Palma a tournée sans véritable enthousiasme. Sa mise en scène souvent improvisée et son recours à des techniques distanciatrices, comme le mouvement accéléré, trahissent l'admiration que De Palma voue aux cinéastes de la Nouvelle Vague française, en particulier Godard. Mais l'abondance de dialogues et la banalité du propos ne suscitent guère d'intérêt. Le film n'a été distribué que trois ans après sa réalisation, sans obtenir de succès.

MURDER A LA MOD (1967)

Malheureusement inédit au Québec, ce film a pourtant de quoi susciter la curiosité des cinéphiles intéressés par l'oeuvre de De Palma. Le sujet est purement depalmien: une scène de meurtre présentée trois fois, de trois points de vue différents. On y retrouve les premières références de De Palma à Hitchcock, ainsi qu'un embryon de son discours auto-réflexif sur le cinéma (le film dans le film).

GREETINGS (1968)

L M A ORIQUE

Si **Murder a la Mod** introduisait le De Palma hitchcockien, **Greetings** annonce indéniablement la veine satirique et iconoclaste du cinéaste. Il s'agit d'un des premiers films libéraux portant sur la guerre du Viêt-Nam. L'histoire (trois jeunes New-Yorkais tentent d'échapper à l'armée) n'est qu'un prétexte à une série de vignettes humoristiques sur diverses tendances sociales de l'époque. Le plus souvent filmé en longs plans-séquences, le film rappelle parfois le style dégagé et impertinent de Richard Lester. Robert De Niro y joue le rôle d'un voyeur qui se fait passer pour un cinéaste afin d'amener d'innocentes jeunes filles à se déshabiller devant sa caméra. De Palma reprend ainsi la thématique sur le voyeurisme développée par Michael Powell dans **Peeping Tom**. Sa critique du regard masculin atteint son apogée à la fin du film, lorsque le personnage joué par De Niro se retrouve au Viêt-Nam: il continue à épier les femmes en se servant cette fois du viseur de son fusil!

L'utilisation de la musique pop, d'inter-titres humoristiques, de séquences de montage hachuré, de mouvements accélérés, d'images médiatisées ou fragmentées et de nombreux effets de focale variable annoncent clairement l'intérêt marqué du cinéaste pour la forme pure et l'expérimentation.

DIONYSUS IN '69 (1969)

Ce film est la captation d'une représentation sur scène de la pièce **Dionysus in '69** de l'auteur new-yorkais Richard Schechner. De Palma a filmé la pièce avec trois caméras afin de présenter l'événement en temps réel en fragmentant l'image en deux (split-screen) de sorte à montrer la scène et le public en même temps. La pièce contient de nombreux éléments de voyeurisme impliquant les spectateurs dans la salle, un thème qui deviendra capital dans la thématique du cinéaste.

HI, MOM! (1970)

Cette suite de **Greetings** marque le retour du personnage de voyeur incarné par Robert De Niro. Cette fois, celui-ci entreprend le tournage d'un film voyeuriste sur la vie intime de sa voisine. Son projet est financé par un producteur spécialisé dans le porno. L'équation voyeurisme-cinéma-pornographie qu'il reprendra plus tard dans **Body Double** s'inscrit dans la réflexion sur le regard masculin et la violence amorcée par De Palma dans **Greetings**.

GET TO KNOW YOUR RABBIT (1970, sorti en 1972)

Le premier film de commande que le cinéaste réalise pour un grand studio hollywoodien. Cette histoire d'un modeste employé qui décide de recommencer sa vie en devenant magicien ne rejoint absolument pas la sensibilité du cinéaste. Le résultat n'a pas plu aux producteurs qui lui ont retiré le film au montage afin d'ajouter de nouvelles scènes et changer la fin.

M.G.

LE SPECTACLE DU SUSPENSE

par Martin Girard

À Truffaut qui lui demandait d'expliquer la différence entre le suspense et la surprise, Hitchcock répondit ceci: «Supposons que deux personnages ont une petite conversation et qu'il y a une bombe sous la table. Rien ne se passe pendant un moment, puis "boum!", c'est l'explosion. Le public est très surpris, mais avant que n'arrive cette surprise, il ne se passait vraiment rien de particulier dans la scène. Maintenant décrivons ce que serait une scène de suspense. La bombe est cachée sous la table et le

public le sait; il a vu quelqu'un la mettre là. Les spectateurs savent que la bombe va exploser à une heure et une horloge indique une heure moins quart. Dans ces conditions, la même petite conversation que dans la scène précédente devient fascinante parce que le public est informé du danger qui menace les personnages. Dans la première scène, le public a droit à quinze secondes de surprise, tandis que la seconde lui offre quinze minutes de suspense. Conclusion: il est préférable dans la mesure du possible

Un exemple de *split-screen* dans **Carrie**.
À gauche, Carrie. À droite, les réflecteurs qu'elle contrôle. (Photogramme tiré du film.)

