

Travellings, violence et petites culottes L'héritage des *eighties* de Brian De Palma

Bruno Dequen

Numéro 183, août–septembre 2017

Années 1980 – Laboratoire d'un cinéma populaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85995ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dequen, B. (2017). Travellings, violence et petites culottes : l'héritage des *eighties* de Brian De Palma. *24 images*, (183), 28–30.

TRAVELLINGS, VIOLENCE ET PETITES CULOTTES

L'HÉRITAGE DES *EIGHTIES* DE BRIAN DE PALMA

par Bruno Dequen

Brian De Palma demeure une figure à part au sein du célèbre groupe de cinéastes cinéphiles qui allait totalement bouleverser et définir le cinéma populaire américain à partir des années 1970. Qualifié par Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon de « cinéaste le plus controversé de sa génération », De Palma, malgré ses nombreux succès, n'a jamais connu la franche reconnaissance critique ou commerciale de ses amis Coppola, Scorsese, Lucas et Spielberg. Trop *pulp* pour être pris au sérieux, trop pervers ou misogyne pour générer un consensus, trop obsédé par Hitchcock pour affirmer une identité réellement singulière, trop virtuose pour être éthique... La liste des reproches faits à De Palma est longue. Ces nombreuses critiques, alliées au fait que sa carrière est émaillée de spectaculaires échecs (*The Bonfire of the Vanities*, 1990) et de films de commande réussis mais moins personnels (*The Untouchables*, 1987 ou *Mission: Impossible*, 1996), ont fait en sorte que sa place dans l'histoire du cinéma est perpétuellement remise en question. Contrairement à ses illustres amis, De Palma semble encore aujourd'hui avoir besoin d'une réhabilitation critique pour que la singularité de sa démarche et la nature véritable de son influence sur les générations subséquentes de cinéastes soient mieux définies. L'instabilité du *cas De Palma* explique sans doute qu'il soit le seul des cinq réalisateurs cités précédemment auquel un documentaire fut consacré récemment : *De Palma* (Noah Baumbach et Jake Paltrow, 2015).

Un maître du langage visuel

Longue entrevue avec le cinéaste illustrée par de nombreux extraits de ses œuvres, *De Palma*, au-delà de son contenu, suscite une inévitable question : pourquoi deux réalisateurs contemporains de fiction qui ne semblent pas, de prime abord, nager dans les mêmes eaux que leur aîné, ont-ils décidé de lui consacrer un film ? La principale piste évoquée par *De Palma* demeure la plus évidente : il est, pour ses admirateurs, un maître absolu de la technique cinématographique et le représentant d'une sorte de *cinéma total*. De nombreux passages du film sont ainsi consacrés à la conception de séquences purement audiovisuelles qui ont fait sa réputation, de l'usage du split-screen et des multiples perspectives dans *Dressed to Kill* (1980) à la scène d'infiltration du QG de la CIA dans *Mission: Impossible*, en passant par les mouvements circulaires de caméra d'une folle complexité dans *Blow Out* (1981).

Toutes ces anecdotes révèlent une capacité rare à visualiser de façon précise et originale la moindre scène d'un scénario. Pour De Palma, le cinéma est un art narratif incroyablement



Martin Scorsese et Brian De Palma

Photo : Cinéantastique

sensoriel et la ligne directrice de sa mise en scène demeure fondée sur l'invention de formes toujours plus spectaculaires et stimulantes. Il représente un croisement entre la méticulosité maniaque d'un Hitchcock et le goût pour l'expérimentation et les excès baroques d'un Welles, avec *Psycho* (1960) et *Touch of Evil* (1958) comme textes fondateurs de sa démarche formelle. Ceci dit, si les compétences techniques de De Palma ne font aucun doute, elles ne permettent pourtant pas de le distinguer à ce point de ses contemporains. En effet, les mêmes arguments pourraient être avancés au sujet de Spielberg, Coppola, Scorsese ou Lucas qui, chacun à leur façon, ont su concevoir des spectacles cinématographiques impressionnants de maîtrise.

L'empereur du trash

Pourquoi De Palma demeure-t-il un cas à part ? Probablement parce qu'il représente plus qu'aucun autre cinéaste la confusion des genres entre *High Art* et *Low Art* qui a défini en partie le cinéma populaire des années 1980. De tous les réalisateurs du Nouvel Hollywood, il n'est pas surprenant qu'il ait été celui, avec Robert Altman, qui a suscité le plus d'enthousiasme auprès de la critique Pauline Kael. Reconnue pour ses prises de position volontairement excessives et polémiques, Kael n'était pas une théoricienne. De fait, ce qui se rapproche le plus d'une conception du cinéma chez elle se trouve dans son essai *Trash, Art, and the Movies*. Elle y affirme son rejet d'un cinéma académique et institutionnel assimilable aux autres beaux-arts au profit des fulgurances subversives d'un cinéma *trash*, plus représentatif de la nature foncièrement populaire du médium.



Dressed to Kill (1980) et Body Double (1984)

Or, une grande partie de l'essence du cinéma populaire des années 1980 réside dans l'avènement d'une génération de réalisateurs cinéphiles de genre qui, suite aux succès du duo Spielberg-Lucas et à la perte de contrôle temporaire des studios, ont pu soudainement avoir accès à des budgets considérables, d'ordinaire réservés aux productions de prestige. Aucune autre décennie n'aurait ainsi pu voir par le passé quelqu'un comme Tobe Hooper à la tête d'un film de studio tel que *Poltergeist* (1982). La science-fiction, l'épouvante et le film d'aventures deviennent tout à coup des piliers du système hollywoodien. Les genres mineurs habituellement destinés à un public jeune deviennent des productions ambitieuses et respectables. Évidemment, cette nouvelle aura de respectabilité a permis à certains auteurs d'insuffler une bonne dose d'ironie, de subversion ou carrément de mauvais goût, au sein de ces machines bien huilées, qu'il s'agisse de l'esprit satirique d'un Joe Dante dans *Gremlins* (1984) ou de l'humour scatologique, raciste et misogyne de Spielberg et Lucas dans *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984).

De prime abord, De Palma semble faire partie de cette mouvance, à une différence notable près, à savoir que les genres qu'il affectionne relèvent moins du simple cinéma pour adolescents qui va pulluler dans les années 1980. Si sa carrière s'échelonne désormais sur cinquante ans, certains de ses films les plus mémorables et influents se situent justement au début de cette décennie : de *Dressed to Kill* (1980) à *Body Double* (1984), en passant par *Blow Out* (1981) et *Scarface* (1983). Quatre œuvres en cinq ans qui ont cimenté son statut de maître du suspense (horifique, dans certains cas) et qui ont toutes bénéficié de budgets confortables. Ouvertement influencé par Hitchcock, De Palma a souvent été décrit, pour le meilleur et – plus souvent – pour le pire, comme le Hitchcock des années 1980.

Pendant longtemps, la comparaison avec son prédécesseur anglais s'est faite au détriment de De Palma, dont les films étaient perçus comme des versions plus vulgaires, violentes, sadiques et sexuelles des classiques hitchcockiens. Ces critiques n'étaient certainement pas sans fondement. De la scène soft-porn qui ouvre *Dressed to Kill*, dans laquelle la caméra de De Palma parcourt le corps nu du personnage d'Angie Dickinson

lors d'un rêve érotico-masochiste de masturbation/viol à la totalité de *Body Double*, conçu comme un *Rear Window* situé dans le milieu de la pornographie, il est évident que le cinéaste a pris un plaisir certain à profiter du niveau de censure moins élevé de son époque pour amplifier la violence et la sexualité latente des œuvres dont il s'est inspiré. De là à dire qu'il s'agit d'un simple geste de potache pervers, rien n'est moins sûr. Cette esthétique de l'excès a plutôt pour conséquence de brouiller les pistes de lecture en multipliant les tons et les niveaux de réalité. Ainsi, *Dressed to Kill*, *Blow Out* et *Body Double* s'ouvrent et se concluent sur des scènes toutes droit sorties d'un cinéma d'exploitation de bas étage qui s'avèrent être liées à des fantasmes, des cauchemars ou de faux tournages de films. Comment distinguer le travail évident de mise en abyme distanciatrice, le plaisir manifeste du pasticheur et l'exploitation purement jouissive des instincts de voyeur du cinéaste/spectateur ? Bien malin qui pourrait répondre à cette question, puisque De Palma lui-même refuse de donner la moindre explication et s'amuse à jouer les purs techniciens.

Plongeant allégrement dans le mauvais goût (la perceuse phallique ridicule du tueur de *Body Double*), De Palma procède en fait par sa démarche d'un mouvement inverse à celui qui a prédominé dans les années 1980. Au lieu de tenter de légitimer un genre mineur, il a plutôt cherché à mettre en lumière les liens profonds qui unissent le *bon* cinéma institutionnel d'Hitchcock et les obsessions malsaines et sexistes du cinéma d'exploitation. Le voyeurisme et la perversité somme toute puritaine et de bon goût du maître anglais sont exposés ainsi sans fard, dans un élan à la fois ironique (voir le pastiche hilarant de l'exposé médical de *Psycho* repris à la fin de *Dressed to Kill*) et sincère. Ce mouvement qui, pour reprendre les mots de Julien Fonfrède dans son introduction au dossier, alterne constamment le grotesque et le sublime n'a peut-être jamais été aussi perceptible que lors de la scène finale de *Blow Out*. Totalement démoli par l'assassinat de la jeune femme qui avait tenté de l'aider à mettre à nu une conspiration politique, Jack (John Travolta) est condamné à reprendre son rôle de concepteur sonore pour la boîte de production minable qui paye ses factures. Dans un geste ultimement masochiste, il décide d'utiliser les sons du véritable meurtre dans un film d'horreur de bas étage. À mesure



Blow Out (1981) et Scarface (1983)

que la caméra se rapproche de son visage angoissé, un mélange indescriptible de tragédie insoutenable et de ridicule envahit l'écran. C'est indéniablement l'effet De Palma.

Un cinéaste de son temps

Il n'est pas innocent d'ailleurs que le cinéaste ait choisi de faire de Jack un preneur de son pour du cinéma d'exploitation, plutôt qu'un photographe reconnu, comme le personnage de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Outre le fait que ce choix permet au réalisateur d'accentuer la nature improbable de son anti-héros, il l'amène également à intégrer cette sous-culture de plus en plus dominante au cœur même du film. Rétrospectivement, il est remarquable d'observer à quel point De Palma est probablement le cinéaste de sa génération qui a le plus adapté son œuvre à la réalité des années 1980. Coppola s'est réfugié dans des films d'époque ou des univers imaginaires, Lucas n'est plus jamais sorti de l'espace et Scorsese, s'il a su capter cette époque avec brio dans *King of Comedy* et *After Hours*, passera la décennie à approfondir

son lien au Christ. Reste évidemment Spielberg, qui demeure la référence absolue en termes d'imaginaire des années 1980, comme en attestent de nos jours les pastiches *Super 8* (J.J. Abrams, 2011) et *Stranger Things* (Duffer Brothers, 2016), totalement obsédés par *E.T.* (1982), qui est paradoxalement le seul film de Spielberg situé durant cette décennie. La force de Spielberg a été d'inventer les années 1980 en créant une banlieue inquiétante et fantastique, source insoupçonnable d'aventures pour les jeunes. De Palma, en revanche, a davantage absorbé les années 1980.

Chacun de ses quatre films cultes peut ainsi être lu sous un angle quasi documentaire. Ils sont d'ailleurs tous situés au cœur d'une grande ville américaine (New York pour *Dressed to Kill*, Philadelphie dans *Blow Out*, Miami pour *Scarface* et Los Angeles dans *Body Double*) et font une utilisation mémorable des différents environnements urbains. Des métros de New York et Philadelphie aux boîtes de nuit de Miami, en passant par l'architecture moderne de Los Angeles. Cette mise en valeur des lieux s'accompagne d'une prise en compte de la culture de chacune des villes. La musique populaire joue notamment un rôle crucial dans les deux derniers films à la faveur de séquences qui sont de véritables clips, comme la scène mémorable de *Relax* de Frankie Goes Hollywood dans *Body Double*. Toujours à l'affût des derniers développements technologiques, De Palma incorpore également cet aspect dans tous ses récits, des techniques d'enregistrement sonore aux développements de la vidéo.

Cette qualité documentaire, affirmée littéralement dans le prologue de *Scarface* conçu à partir d'images d'actualité, n'est pas simplement décorative. Elle témoigne plutôt d'une volonté manifeste de réflexion politique qui est souvent sous-estimée chez De Palma. Pourtant, il suffit de revoir ses films pour prendre conscience qu'il a su comme personne témoigner de la transition entre les désillusions sociales des années 1970 et l'avènement de l'hypercapitalisme propre aux années 1980. Une transition représentée avec une rare lucidité dans *Blow Out*, par exemple. Hanté par les théories du complot nées du Watergate, ce film dresse le portrait terrifiant d'un pays où tout est désormais à vendre, des photos d'un accident au cri d'horreur d'une jeune femme assassinée en pleine célébration nationale. Au-delà des compétences techniques, c'est certainement cette absorption lucide de l'air du temps au sein d'un cinéma de genre capable de brouiller toutes les pistes qui explique le mieux l'influence insoupçonnée de De Palma. Un créateur de formes trouble-fête qui aura un impact certain sur toute une génération de cinéastes, de Lynch et Tarantino aux frères Safdie, en passant par une grande partie du mouvement *mumblecore*. 24