



Page de gauche : les premières armes de De Palma (*The Wedding Party*, *Murder a la mod* et *Greetings*) l'imposent définitivement chez les indépendants new-yorkais.

Ci-dessous : *split-screen* théâtral et références hitchcockiennes se mêlent (*Dionysus in '69* à gauche, et *Sœurs de sang*, au centre et à droite).

Vingt-sept films, quelques courts métrages, et beaucoup de chefs-d'œuvre : Brian De Palma est un homme unique. En digne héritier des cinéastes américains du classique, qu'il admire, il s'est essayé à tous les genres possibles et a su traverser les époques avec plus ou moins de succès. Ne vous fiez pas à son parcours qui alterne les bons comme les mauvais exemples ; chacun de ses films, même boudé par le public, reste un événement cinématographique majeur. Son œuvre est étonnante, parfois inégale, mais toujours passionnante.

L'histoire de notre homme a plusieurs commencements. D'abord l'officiel, sa naissance à Newark, New Jersey, le 11 septembre 1941, d'un père chirurgien orthopédiste et d'une mère, très dévote, qui restera au foyer pour s'occuper du petit Brian et de son grand frère Bruce. Mais il y a un second début, officieux, presque une renaissance, lorsque le jeune homme de dix-huit ans, féru de physique promis à une brillante carrière, change brusquement de cap. Brian vient alors de rentrer à l'université de Columbia, dans l'idée de devenir astrophysicien. L'événement qui va modifier son existence apparaît sous la forme d'un film : un jour de 1958, il ressort fasciné de la projection du dernier Hitchcock, **Sœurs Froides**, l'esprit à jamais marqué par cette plongée dans l'obsession mortuaire d'un homme. Le virage est amorcé ; il délaisse alors l'université de physique, abandonne ses projets professionnels de grande ampleur, et décide de se consacrer au théâtre et au cinéma. Grand bien lui en a fait.

## ANNÉES 60, L'INDÉPENDANCE

Avant de quitter définitivement l'université de Columbia, De Palma s'inscrit en parallèle au Sarah Lawrence College, à New-York. Sa scolarité est parsemée de premières réalisations, des courts métrages qui, pour certains, restent difficilement visibles ; c'est le cas d'*Icarus* et de **6601224 : The Story of An IBM Card**. Alors qu'il est encore officiellement inscrit à Columbia dont il déserte les cours au profit de ceux de Wilford Leach à Sarah Lawrence, il met en scène celui de ses courts qui deviendra le plus connu : **Woton's Wake**, en 1962. Selon l'avis même de son créateur, c'est aussi la meilleure de ses œuvres de jeunesse, sorte de pastiche archi décalé des films de

l'époque, *patchwork* satirique des fantasmes du cinéma horrifique américain et anglais. Au passage, le film devient un mini succès et attire les récompenses.

Son cursus s'achève avec la réalisation d'un long-métrage, son premier gros-œuvre, qui s'étale de 1964 à 1965, pour une sortie repoussée jusqu'en 1966 : **The Wedding Party**. Cette comédie loufoque, quasiment improvisée, Brian la met en scène avec l'aide de son professeur, Wilford Leach, et d'une camarade de cours, Cynthia Munroe, auteur du sketch dont le film est adapté. Cette farce sans prétention, qui conte les tribulations d'un jeune homme doutant de son mariage le jour de la cérémonie, révèle ce que De Palma doit au cinéma de la Nouvelle Vague française, dont les auteurs, François Truffaut et Jean-Luc Godard en tête, sont des modèles pour les jeunes cinéastes américains de l'époque. Si De Palma s'éloignera définitivement de l'esthétique Nouvelle Vague à partir de **Sœurs de sang** en 1973, il n'oubliera jamais ce que ces films lui ont appris sur la déconstruction de l'image cinématographique.

Déconstruire, détourner, reproduire les codes en se les appropriant – De Palma retient parfaitement les leçons de la contre-culture. Après un détour par le thriller pseudo érotique, expérimentation visuelle du nom de **Murder a la Mod** où un meurtre est présenté selon trois points de vue (qui a cité *Rashomon* ?), le jeune cinéaste se plonge tout entier dans la révolution contestataire et lui offre deux enfants, un peu criards, un peu grossiers, mais dignes progénitures du mouvement culturel qui terrasse l'Amérique bien pensante : **Greetings** et **Hi, Mom !**, sortis respectivement en 1968 et 1970. Questionnement psychanalytique sur les dérives et les artifices de la société américaine, dénonciation provocante de l'absurdité du Vietnam et de ses abus médiatisés, ce doublé anarchiste impose De Palma comme le nouveau maître du cinéma indépendant, dans la lignée d'un John Cassavetes, et lui permet de polémiquer sur la situation politique du moment : guerre du Vietnam, complot autour de l'assassinat de Kennedy, révolution sexuelle en pleine explosion. Le personnage de Rubin, incarné par De Niro, revient plus tard dans **Hi, Mom !**, qui raconte ses pérégrinations voyeuristes au cœur de New-York. Ici, De Palma ne se gêne pas pour fustiger l'ensemble de la société, protagonistes paumés comme bourgeois républicains, tout le monde y passe avec

ironie et un certain goût pour la désintégration des valeurs morales.

Entre les deux films, De Palma s'amuse. Son ami William Finley participe à une mise en scène épicurienne des *Bacchantes* d'Euripide. Richard Schechner, metteur en scène très à la mode, tient les rênes et Brian filme, caméra à l'épaule, ce qui deviendra **Dionysus in '69**. Profitant de l'interactivité entre acteurs et spectateurs qui fera le succès de ce type de pièce, Brian découpe son image en deux parties, filmées simultanément, opposant d'un côté les comédiens s'épanchant dans leur texte et, de l'autre, le public qui regarde, réagit, s'émeut. Le *split-screen* n'est pas nouveau, mais De Palma reste celui qui saura le mieux intégrer cette figure à son style, s'en servir pour décomposer l'image cinématographique et mieux piéger le spectateur dans ses méandres ; sans **Dionysus**, d'ailleurs, nous n'aurions peut-être jamais eu le **Woodstock** de Michael Wadleigh, entièrement calqué sur ce modèle.

Malgré ces succès qui lui valent la reconnaissance des chœurs de la contre-culture, De Palma décide de tenter sa chance ailleurs – de l'autre côté du pays, à Hollywood. Il sait que le mouvement *underground* ne durera pas toujours, qu'il faudra travailler avec les studios. Sa crédibilité nouvellement acquise lui ouvre donc les portes de l'usine à rêves. Acceptant de réaliser un film de commande pour la Warner, **Get to Know Your Rabbit**, il découvre bien vite les réalités de l'industrie hollywoodienne, dans laquelle il n'est plus qu'un rouage parmi d'autres ; à l'opposé de la liberté d'expression qui était sienne à New-York, les studios l'obligent à tenir un planning, à respecter des codes de travail ; les techniciens disputent sans cesse ses idées de mise en scène et le pouvoir est concentré entre les mains du comédien Tom Smothers, célébrité de l'écran cathodique, grâce à qui s'est monté le projet. Bref, tout va mal. Une fois le tournage bouclé, De Palma est gentiment remercié et le film, remonté de bout en bout par le studio, échappe complètement à son contrôle.

C'est, sans doute, la plus grande déroute du cinéaste, celle qui faillit lui coûter sa carrière ; déçu, rempli de désillusions, agacé par un chômage technique insupportable, Brian retourne fouler les rues de New-York. Il a échoué mais ne désespère pas : contrairement à d'autres fleurons de l'indépendance new-yorkaise

comme Cassavetes, De Palma n'a pas envie de construire sa carrière autour de ce mouvement, ni de rester en marge du système ; il préfère tenter d'imposer sa tête brûlée au cœur même de ce système, aussi défectueux soit-il. Sur l'invitation de son amie actrice Jennifer Salt, il retourne vivre en Californie, dans une maison qui réunit tous les talentueux débutants de l'époque : Martin Scorsese, John Milius, Walter Hill, Paul Schrader, Steven Spielberg. Il ne tarde pas à sortir avec la belle canadienne Margot Kidder, à qui il offre le rôle principal du film qui doit lui redonner espoir : **Sœurs de sang**.

## ANNÉES 70, LA CONSÉCRATION

Tandis qu'il s'acharnait à terminer **Get to Know Your Rabbit** malgré les circonstances, De Palma écrivait les premières pages d'un scénario qui deviendra **Sœurs de sang**. Margot Kidder en sera la comédienne attirée, dans le rôle d'une jeune femme séduisante, Danièle, qui se révèle avoir une double personnalité ; Jennifer Salt interprète la voisine, Grace Collier, celle qui, pendant l'hallucinante séquence de l'appartement (qui dure quasiment la moitié du film), essaye de convaincre les policiers qu'elle a bien assisté à un meurtre dans l'immeuble d'en face ; et William Finley, comme toujours, n'est pas bien loin, endossant le costume d'un professeur dénué de déontologie, Emil, qui surveille et contrôle Danièle.

Pour De Palma, **Sœurs de sang** marque une entrée fracassante dans l'univers du thriller et de la violence graphique, qu'il ne quittera plus pendant deux décennies. C'est aussi la première fois qu'il cite explicitement son modèle, Alfred Hitchcock, à travers d'évidentes références aux œuvres du maître (**Fenêtre sur cour** pour le voyeurisme et **Psychose** pour la schizophrénie), références pour lesquelles les critiques n'hésiteront pas à le fustiger, lui collant rapidement l'étiquette de plagiaire sur le front. La présence de Bernard Herrmann, compositeur qu'on lie habituellement à Hitchcock, aux commandes musicales, y est certainement pour quelque chose. Mais Brian ne s'en cache pas, bien au contraire ; son objectif, loin de se dissimuler derrière des hommages, consiste à tisser des liens esthétiques entre les différents films et

Qu'il s'agisse des deux héros / enquêteurs troublés du *Dahlia Noir* (à gauche et ci-dessous) ou du veuf traumatisé d'*Obsession* (à droite), les protagonistes de De Palma répondent à une motivation pulsionnelle première : retrouver la femme désirée.



besoin compulsif de l'humain à observer chez l'autre. Et le piège. Car rapidement, toute l'affaire se révèle être un complot organisé par l'ami manipulateur, certain que Jake, à l'heure dite, ne pourra se retenir de jouer les voyeurs amateurs ; certain que, de cette manière, il verra la scène qu'on voulait lui montrer, celle d'un meurtre sauvage, et qu'il pourra témoigner en conséquence.

Le cinéma de De Palma est plein de ces séquences mythomanes, qui forcent le public à questionner toujours plus la réalité des événements. Si *Snake Eyes* est construit sur ce principe, on en trouve une occurrence plus récente dans *Le Dahlia Noir*, où Lee Blanchard (Aaron Eckhart) «organise» la disparition d'un témoin en mentant à son partenaire et, plus grave, au spectateur. Mais plus encore, c'est la découverte du cadavre d'Elizabeth Short qui incarne, le mieux, le motif voyeuriste chez le cinéaste : la caméra observe la scène, de loin, virevoltant au-dessus des immeubles, s'éloignant pour s'occuper d'une autre action concomitante ; avant de revenir, bien plus tard, du côté du terrain vague, de s'approcher du cadavre qu'on devine mais qu'on ne verra pas. En voilà une bonne pour le spectateur voyeur, habitué par les séries télé et les films gore à un déchaînement de chairs ensanglantées et de tripes dégoulinantes ; De Palma, ici, nous refuse l'image-clé du problème. Et, dans un pied de nez renversant, il combine dans la même séquence la présence invisible du corps et la manipulation organisée, non loin de là, par Blanchard – soit deux motifs essentiels de son cinéma qui narguent le public avec style et emphase.

## FEMMES FATALES

Comme les deux enquêteurs du *Dahlia Noir*, Bucky Bleichert et Lee Blanchard, fascinés par la jeune femme assassinée à qui l'on a donné le sobriquet de «Dahlia», tous les personnages chez De Palma sont motivés par une *obsession*. Obsession souvent incarnée par cet obscur objet du désir qu'est la femme, à elle seule capable de faire trembler les parois de la raison humaine.

On le sait, la première grande expérience cinématographique du cinéaste fut *Sueurs Froides* d'Hitchcock, en 1958, qui le convainquit de devenir metteur en scène. On voit bien, dans cette histoire, ce qui devait le toucher : Scottie (James Stewart) assiste à la mort de celle qu'il aime, Madeleine (Kim Novak), et va poursuivre et séduire une jeune femme qui ressemble éperdument à la disparue, qui n'est autre que Madeleine

elle-même, ou plutôt l'actrice qui jouait son rôle. Obsession en forme de tourbillon descendant tout droit aux Enfers, l'intrigue de *Sueurs Froides*, mêlée à une esthétique fantasmagique, troubla profondément De Palma. Il eut immédiatement l'idée d'en écrire une variation sur le même thème. C'est avec Paul Schrader, scénariste de *Taxi Driver* pour Scorsese, qu'il livra une histoire inspirée de l'œuvre d'Hitchcock dans une version un peu plus radicale : *Obsession*.

Jamais film n'a aussi bien porté son titre. Amoureux fou de sa femme, Michael (Cliff Robertson) la voit disparaître, avec sa fille, dans l'explosion de la voiture de leurs kidnappeurs. Seize ans plus tard, en visite à Florence où il rencontra naguère celle qu'il a perdu, il croise le regard d'une femme qui lui ressemble très exactement, à tel point qu'il ne peut s'en détacher l'esprit. Commence un travail de séduction, puis de reconstruction. Petit à petit, Michael projette sur la jeune Sandra les traits de sa femme Elizabeth, tentant désespérément de faire revivre celle-ci à travers le corps si parfaitement identique. C'est plus qu'un hommage à Hitchcock, c'est du mimétisme ; arrivée à La Nouvelle-Orléans pour se marier, Sandra, dans une mise en abîme vertigineuse de son propre personnage, pose devant le portrait d'Elizabeth, scrute ces yeux intenses, tandis que la caméra enregistre cet impossible dédoublement – le même plan ou presque, dans *Sueurs Froides*, superposait Madeleine et le portrait de Carlotta Valdes, au musée de San Francisco. Sauf qu'en faisant de Sandra la fille survivante d'Elizabeth, jouant le rôle de sa mère et future mariée de son propre père, l'intrigue radicalise complètement le propos d'Hitchcock et le trouble d'une brume psychologique plus épaisse encore. Si le scénario fonctionne aussi bien, malgré ses quelques pertes, c'est parce que le travail de mise en scène autour du caractère obsessionnel de Michael possède un impact fort sur le spectateur ; une réalisation ostensible, une caméra spirituelle, aidées de la musique envoiante de Bernard Herrmann (qui composa également la partition de *Sueurs Froides*), font de ce film un rêve éveillé.

L'amour, c'est aussi la colonne vertébrale de *Phantom of the Paradise*. Winslow Leach (William Finley) s'est fait voler sa partition par Swan (Paul Williams) mais, pire encore, il lui a abandonné la seule femme qu'il ait jamais aimée, la chanteuse Phoenix (Jessica Harper). C'en est trop pour ce compositeur obsessionnel psychopathe, le visage décomposé par une presse à disques, qui emprunte un costume d'opéra pour faire sa loi dans le monde complexe de la production musicale, et tenter d'extraire sa bien aimée des griffes de l'affreux capitaliste.

## MAÎTRE ÈS POLAR

De Palma et le polar, c'est une *love story* qui dure depuis plus de 20 ans. Bien sûr, comme dans toute relation passionnelle, il y a eu des infidélités passagères (films d'horreur, science-fiction...). Pourtant, dès que Maître Brian ne rencontre pas le succès escompté, il ressent le besoin viscéral de revenir à ses amours criminelles. Comme s'il voulait se ressourcer dans une ambiance qu'il maîtrise à merveille.

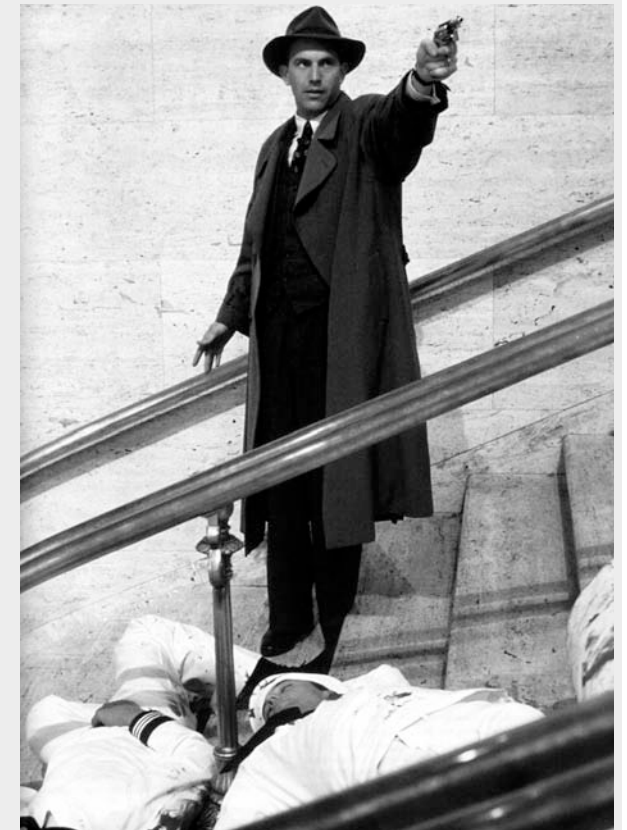
Son triptyque du film noir (*Scarface*, *Les Incorruptibles* et *L'Impasse*) constitue le noyau dur de sa filmographie. Des chefs-d'œuvre à part entière, si différents et pourtant si semblables...

À chaque fois, le héros *depalmien* se retrouve confronté à sa destinée malgré lui. Dès le début, rien ne laisse apparaître tout ce qu'il va accomplir : qu'on se le dise, ce héros, ça pourrait être vous ou moi. Tony Montana (Al Pacino) n'est qu'un immigré cubain lambda fasciné par le rêve américain (*The World is yours*) qui enchaîne les petits boulots. Eliot Ness (Kevin Costner avec de vrais cheveux) n'est qu'un simple flic bureaucrate, bien sous tous rapports, qui rêve de faire respecter la Sacro-sainte Loi dans un Chicago gangrené par Al Capone. Carlito Brigante (Al Pacino encore) n'est qu'un malfrat sortant de taule bien décidé à rentrer dans le droit chemin après avoir économisé assez d'argent, pour se ranger et louer des bagnoles aux Bahamas avec Gail, sa compagne danseuse dans une boîte de *strip-tease*.

Mais, à un moment, tout bascule, le point de non-retour est franchi. Les rouages de la tragédie s'enclenchent. Désormais, la Loi du Milieu s'applique à feu et à sang («*tu es passé de l'autre côté maintenant, les règles ne sont plus les mêmes*»), rappelle Carlito à Kleinfeld quand celui-ci allume à coup de rames un père mafieux) : un *deal* de cocaïne finit dans un violent bain de sang à coups de tronçonneuse (l'arme préférée des gros bonnets colombiens pour négocier les tarifs de la poudre, dixit Oliver Stone, scénariste). Une descente dans les entrepôts de Capone capote, ce qui oblige Eliot Ness à adopter les méthodes viriles et incorrectes de Malone (Sean Connery) et à devenir finalement lui aussi un gangster. Un plan dope pépère à 30 000 dollars tourne au vinaigre et Carlito reprend ses bonnes vieilles habitudes en faisant parler la poudre (Guajiro peut la chercher longtemps, sa petite bière au fond du frigo).

C'est alors que Dame Fatalité entre en scène, drapée d'envoies lyriques (dans le bon sens du terme) dignes d'un opéra. Carlito, Eliot et Tony sont pris dans l'engrenage. Impossible de faire machine arrière. Finalement, tout le monde se doute que tout se conclura inéluctablement avec pertes et fracas. Dans *Les Incorruptibles*, Wallace est abattu avec son indic (sous la baguette d'Ennio Morricone), Malone termine sa course chez lui, sous une pluie de balles (suivi d'un air d'opéra). C'est la dette à payer pour que Capone se retrouve derrière les barreaux.

Tony Montana, la petite frappe devenue trop rapidement un gros caïd, atteint les sommets devise en tête («*You've got the money, you've got the power, you've got the power, you've got the woman*»)



et sombre aussi vite dans la paranoïa jusqu'à détruire tous ceux qu'il aime (*exit* sa sœur, son meilleur ami...) et à périr en apothéose les bras en croix, tel le Messie. Mais c'est surtout dans *L'Impasse*, le meilleur polar de De Palma, que la Fatalité prend toute sa dimension. Car à chaque fois, Carlito la déjoue : il échappe au carnage de la salle de billard, à la tuerie dans la gare... Mais la destinée lui joue un satané tour : un grain de sable nommé Benny Blanco from the Bronx, aidé par cette bonne vieille pute de Pachanga. On peut regarder la scène finale de la gare, des dizaines et des dizaines de fois : à chaque vision, Carlito reste à quai. Pour la simple raison que quand on entre dans la peau d'un gangster, il y a des règles à respecter et à appliquer – ne jamais faire confiance, éliminer tous ceux qui barrent la route – sinon, le prix à payer risque d'être très élevé : un aller simple vers une rédemption impossible.

Bien sûr, les mauvaises langues ne manqueront pas de dire que dans *Les Incorruptibles*, la scène du landeau descendant les marches est directement inspirée du *Cuirassée Potemkine* d'Eisenstein ; que *Scarface* n'est qu'un *remake* du film d'Howard Hawks et *L'Impasse*, une antithèse mièvre du précédent... Et alors ? De Palma sait réinventer le polar en jouant avec ses codes et en usant de jeux de miroirs pour égratigner à chaque fois le rêve américain. Dont acte, une fois de plus, dans *Le Dahlia noir*... en attendant *Capone Rising*.

Nicolas DOMENECH

La logique du *Dahlia Noir* fonctionne sur le désir fictionnel, qui va du regard (Bleichert observe les bandes filmées de Liz Short) à la reproduction du fantôme sur le corps de Madeleine, la « copie conforme » de Short.



Qu'est-ce qui provoque, dans les films de De Palma, cette domination esthétique de la femme sur l'homme ? Pouvoir qui, successivement, peut plonger les personnages dans la folie obsessionnelle compulsive (Al Pacino pour Michelle Pfeiffer dans *Scarface*), les faire ressasser sans cesse les souvenirs d'un passé traumatique (Gary Sinise qui ne se remet pas de la mort de sa femme dans *Mission to Mars*, ou Michael J. Fox qui ne parvient pas à oublier la jeune vietnamienne maltraitée par son commando dans *Outrages*), et parfois, mais rarement, leur donner un espoir de rédemption. Cette dernière solution offre certainement les plus belles images du cinéma de Brian, les plus romantiques en tout cas : le Phantom, qui espionne sous une pluie battante les amants à travers le toit vitré de la villa de Swan (*Phantom of the Paradise*) ; Carlito Brigante, lui aussi sous la pluie, le regard fixé sur l'immeuble d'en face où Gail effectue ses pas de danse (*L'Impasse*)... Si le spectateur pouvait s'adresser aux protagonistes, il essaierait d'avertir Ethan Hunt de se méfier de la belle Claire (*Mission : Impossible*) ou d'éloigner Antonio Banderas de cette manipulatrice qu'est Lily (*Femme fatale*) mais, puisque l'image est plus forte que la raison, c'est elle qui prend le pouvoir.

Parmi tous les mérites du *Dahlia Noir*, le moindre n'est pas celui de pousser jusqu'au bout ce principe d'obsession féminine. Elizabeth Short, même morte – surtout morte, aimerait-on dire – est capable de rendre fou tout homme qui s'approche d'elle ; en révélant les secrets intimes de chacun, en mettant au jour les pulsions et les motivations les plus perverses, elle affole les consciences et brise les barrières existant entre fantôme et réalité. Tandis que Blanchard ressasse l'assassinat de sa sœur, événement qui l'a poussé à rentrer dans la police, Bleichert tombe peu à peu amoureux d'une image cinématographique, celle de Liz Short, sur les bandes qu'elle a tournées pour se faire mousser dans l'industrie hollywoodienne ; castings, entretiens, séquences érotiques – Bucky se laisse séduire par ces yeux d'une clarté absolue, comme dans une version pornographique du *Laura* de Preminger. Ici, obsession et voyeurisme se confondent jusqu'à s'anéantir, tant le rapport sexuel à l'image devient schizophrène. Bucky oublie bien vite d'enquêter sur la mort de la jeune femme pour pénétrer sur le terrain défendu de la fascination perverse pour la victime ; au gré de ses rencontres, il laisse refluer ses pulsions en couchant avec Madeleine, qui partage avec le *Dahlia* un regard trouble et de longs cheveux noirs/3. Pendant l'amour, son corps est avec elle, son esprit dirigé vers Liz, toujours Liz, la Méduse aux yeux clairs. C'est, aussi, la

réponse à une relation platonique triangulaire qui le lie à Blanchard et Kay Lake, et qui accumule toutes les frustrations du monde. Tout, chez Liz Short, appelle au sexe. Ses entretiens filmés laissent toujours imaginer une suite physique, unique solution envisagée par cette fille de la campagne pour s'imposer auprès des huiles d'Hollywood. Jon Rubin aurait aimé la rencontrer : voilà une femme qui n'a pas besoin qu'on lui dicte les consignes, car la caméra emboîte chez elle un besoin compulsif de se mêler à l'image, d'y prendre corps. Pour cette jeune femme dont le cadavre fut horriblement mutilé, suivant les traits de *L'Homme qui rit*, son image cinématographique parfaite est une revanche sur la défiguration de son propre corps. Son assassinat n'est que la conséquence de cette folie obsessionnelle qu'elle provoque autour d'elle, d'abord chez l'homme handicapé qui la désire, puis chez la femme qui jalouse sa beauté. On peut tuer un corps, mais on ne peut détruire une image gravée sur pellicule.

C'est l'une des entrées possibles au cinéma de De Palma : assumer que l'image, détournée de son sens commun pour reproduire et améliorer un événement, sera toujours plus puissante que la réalité – et plus malhonnête aussi. L'image télévisuelle ou cinématographique, en particulier, est au cœur du dispositif formel du cinéaste : objet voyeuriste par excellence, c'est à travers elle que les protagonistes révèlent leur vraie nature. C'est elle, déjà, qui permet au meurtrier du *Voyeur* de prendre son pied devant ses crimes ; c'est elle encore qui lie organiquement Swan à son Diable faustien dans *Phantom of the Paradise*, et c'est en détruisant les bandes que Winslow parvient à détruire l'homme. Car tout, chez De Palma, va dans ce sens : celui qui domine l'image contrôle son avenir, mais celui qui s'y perd, alors, se condamne. C'est, sans doute, la leçon essentielle à retenir pour partager le plaisir filmique du maître.

1/ Pour de nombreuses raisons, *Le Voyeur* a autant d'importance que *Psychose* dans la carrière des jeunes cinéastes américains des années soixante-dix, qui partagent les thèmes du voyeurisme et de l'obsession mortuaire.

2/ Dans *Furie*, John Cassavetes explose comme une baudruche parce que Gillian est enfin parvenue à concilier ses pouvoirs de télékinésie avec le monde dans lequel elle vit et peut, de fait, se servir de ses armes psychiques pour modifier l'apparence de la réalité.

3/ Elizabeth est aussi le nom du personnage interprété par Geneviève Bujold dans *Obsession* ; et Madeleine, celui de Kim Novak dans *Sœurs Froides*. Ce ne sont que des coïncidences, puisque De Palma reprend tels quels les noms des protagonistes du roman de James Ellroy, mais tout de même...

Eric NUEVO

## EFFUSIONS DE SANG

Si De Palma s'en est principalement tenu au thriller «psychotique» tout au long d'une carrière que les idiots résumant à du plagiat hitchcockien, le cinéma d'horreur lui doit deux grands films dont l'un demeure à jamais un classique des années 70, tandis que l'autre – plus personnel, et riche en variations thématiques et graphiques – occupe une place capitale dans sa filmographie. Après le vertigineux et vénéneux *Obsession*, le réalisateur a formalisé avec le diptyque *Carrie-Furie*, la vision la plus percutante et stridente de l'épouvante liée aux phénomènes paranormaux. S'il avait déjà brutalisé nos rétines par son traitement horrifique de la gémellité siamoise dans *Sœurs de sang* en 1973 (dont le *remake* avec Lou Doillon – au secours ! – sortira en juin 2007 sur nos écrans), avec meurtre au couteau d'une cruauté insoupçonnée dès la première bobine, le réalisateur a atteint trois ans plus tard le sommet de la représentation sanglante avec *Carrie au bal du diable*. Sissy Spacek couverte de sang (de cochon, précisons) dans le *climax* du film, voilà bien LA scène emblématique que critiques et cinéphiles citent sans hésitation lorsqu'on évoque De Palma. Initié sous le signe de l'écoulement menstruel (la scène des jeunes filles sous la douche, que personne ne pourrait plus filmer telle quelle aujourd'hui à Hollywood) comme déclencheur de *pouvoirs*, le récit de *Carrie* s'articule autour de ce *fil rouge*, une manifestation organique très crue dans une histoire pourtant dédiée aux projections de l'esprit. Projections qui rejoignent la démarche démiurgique du cinéaste avant un tournage, lui qui a toujours déclaré être en perpétuelle visualisation des histoires qu'il veut raconter.

Cette projection mentale constitue le *lien du sang* qu'entretient *Furie* avec son prédécesseur. Réalisé en 1977 et sournoisement considéré par ses détracteurs comme une redite de *Carrie*, *Furie* s'intéresse à la télépathie et (là aussi) à la télékinésie dans leur démonstration les plus violentes. Pas spécialement porté sur le phénomène, De Palma réitère en fait l'exploitation de ce sujet pour son potentiel visuel incroyable, potentiel qu'il illustre dans une autre séquence-clé à laquelle se réfèrent les connaisseurs, celle où l'éblouissante Amy Irving s'évade du Paragon Institute, filmée au ralenti. Pour accentuer la brutalité des effets destructeurs des pouvoirs de la jeune Gillian (et de Robin Sandza, autre sujet d'expérimentation de l'Institut), De Palma use avec maestria de *jump-cuts* portés comme autant de coups de couteau dans l'œil du spectateur. Un prolongement des cassures-collures dont il nous avait furtivement gratifiés dans l'apothéose finale de *Carrie*, lorsque Sissy Spacek provoquait la mort de John Travolta et de Nancy Allen en voiture. Ici, les chocs de l'image se multiplient et se répercutent au fil du métrage, jusqu'à ce regard ensanglanté du malfaisant Childress (John Cassavetes), littéralement aveuglé par un baiser de Gillian. Cette cécité *trash* n'est que la première étape de mise à mort par une héroïne accédant au statut effectif de furie aux pensées mortelles : terribles dernières minutes du film au cours desquelles Gillian fait exploser Childress par la seule force de sa concentration. Ici encore par le truchement du



ralenti, la mort vient souffler au visage du spectateur (idée triviale mais jouissive de cette tête arrachée qui suspend son vol au premier plan d'une vue tout en plongée). Gore mais sans excès d'hémoglobine, ce trépas stylisé du grand méchant Childress (et celui d'une scientifique avant cela, que Robin Sandza fait léviter jusqu'au tournis fatal) annonce en quelque sorte les ravages causés par les super-cerveaux des *Scanners* de David Cronenberg, le vertige de la mise en scène en plus. Mise en scène magistrale évidemment, car dans cette pellicule *furieuse* justifiant à elle seule la notion de *crescendo* au cinéma, De Palma brasse tous les thèmes qui lui sont chers (kidnapping, espionnage, liens filiaux ou fraternels) à l'appui d'une grammaire et de figures désormais considérées comme estampille inégalable. Si l'on note l'absence de «fameux» plans-séquences inoubliables (comme la scène d'élection du plus beau couple de la soirée dans *Carrie*, entièrement filmée à la grue, où l'on partait des bulletins de vote pour arriver au seau de sang) et de *split-screens* propices à une horreur décuplée selon les points de vue bourreau / victime ou meurtrier / témoin (adoptés dans *Sœurs de sang* et *Carrie*), on se délectera néanmoins du jeu architectural que le réalisateur effleure pour la première fois le temps d'une rencontre dans un centre commercial, et qu'il développera dans la plupart de ses films suivants. Avant cela, *Furie* restera comme le point culminant de l'horreur abordée par son auteur : d'abord prisme de la froideur (la douloureuse «saignée» du Dr. Ellen Lindstrom vue en contre-plongée à travers une table de verre), elle devient un manège qui s'emballa, à l'image de ce carrousel que Robin Sandza fait tourner de plus en plus vite, jusqu'à l'accident.

Stéphane LEDIEN



# LE MONDE DU SPECTACLE



**C'EST INDÉNIABLE, LE DERNIER FILM DE DE PALMA RECENSE AVEC UNE LOGIQUE SPONTANÉE LES THÈMES ET FIGURES DE STYLE FAVORIS DU CINÉASTE, TOUT EN LES MINORANT FAUTE DE MOYENS. SI LES LIENS NATURELS ENTRE LE DAHLIA NOIR ET LES PLUS GRANDS THRILLERS ET POLARS DU MAÎTRE SE RÉPÈRENT À L'AUNE D'UNE ÉVIDENTE MISE EN LUMIÈRE CRITIQUE, LES ATTAQUES EN RÈGLE CONTRE SON STATUT DE FUTUR CLASSIQUE NOUS CONFORTENT DANS L'IDÉE D'UN RAPPROCHEMENT FLATTEUR AVEC PHANTOM OF THE PARADISE. OUI, C'EST ÉTONNANT : SUR DE NOMBREUX POINTS SYMBOLIQUES, LE FILM DE DE PALMA QUI RESSEMBLE LE PLUS À CE CHEF-D'ŒUVRE AVÉRÉ N'EST AUTRE QUE LE DAHLIA NOIR !**

Ponctué d'évocations voyeuristes et de variations sur l'imitation identitaire, le roman d'Elroy constituait sans aucun doute le matériau idéal d'un nouveau grand film noir pour Brian De Palma. Et pour cause : les *obsessions* du réalisateur n'ont jamais autant coïncidé qu'avec ce récit. Riche en événements, trop pour un seul film probablement, le script comme la mise en scène se devaient de les tempérer, les éparpiller dans l'intrigue. Et quoiqu'il ne retrouve pas avec cette adaptation la flamboyance des *Incorruptibles* (son autre «film policier à l'ancienne»), De Palma a abouti avec elle à un indémodable polar. Même survolés, les items chers à son cinéma n'en restent pas moins prégnants et établissent un pont avec des titres majeurs – ou signifiants – de sa filmographie : *Pulsions* (principalement pour sa scène de meurtre où intervient un assassin travesti), *Body double* (surtout pour la ressemblance dérangeante d'un des personnages principaux avec la victime), et *Le Bûcher des vanités* (même critique azimutée de la haute

bourgeoisie américaine, mêmes cadrages vertigineux dans ses demeures aux architectures écrasantes). Enfermés dans le carcan étrié d'une production avare, les motifs les plus récurrents du cinéma de De Palma perdent un peu de leurs contours dans *Le Dahlia Noir*, mais s'impriment de manière indélébile sur la rétine du spectateur. Un spectateur qui gagne en émotion ce qu'il perd sensiblement en codes narratifs habituels. Car indépendamment de cette dilution thématique, le traitement ultra-pathétique du personnage du Dahlia (admirablement interprété par Mia Kirshner) nous emmène vers des contrées affectives que De Palma n'avait explorées que dans ses métrages les plus linéaires ou personnels (*Furie* et *Outrages*). À la différence du roman, le réalisateur a choisi d'étoffer le rôle d'Elizabeth Short par l'intrusion de bouts d'essai fictifs dont il se sert pour emporter l'adhésion sentimentale. À tel point que la défunte finit par s'animer d'un souffle de vie dans l'esprit du héros flic Bucky Bleichert (très

Winslow Leach le Phantom / Betty Short le Dahlia Noir : deux figures sensibles corrompues, dégradées, anéanties par la monstruosité du *show-business*, qu'il s'agisse de l'industrie du disque ou des magnats hollywoodiens. Pour De Palma, l'artiste est en danger et sa relation aux producteurs peut confiner à la torture.



crédible Josh Hartnett !). De mémoire (*Outrages* mis à part), le cœur n'avait pas aussi bien parlé devant comme derrière la caméra depuis... *Phantom of the Paradise*, l'incroyable opéra d'horreur, d'humour loufoque et d'amour absolu que De Palma livra à la postérité en 1974. L'innocence bafouée des personnages éponymes et leur incursion dans un univers d'apparences néfastes à leur intégrité, ne sont pas étrangères au sentiment qui nous étirent à la vision des deux films : tout simplement poignant, tant par la transfiguration des protagonistes de l'ensemble – à la fois icônes inspiratrices et monstres émouvants –, que par sa captivante réflexion sur l'acte de création.

## L'HOMME QUI RIT

Compositeur talentueux mais timoré, Winslow Leach (William Finley) se trouve happé par la spirale tentatrice du succès musical. Roulé, floué, puis défiguré (par une presse à 45 tours !), il vire à l'aberration. Jeune bostonienne en quête de célébrité, Elizabeth Short tombe pour sa part entre les mains de magnats hollywoodiens pervers et finit torturée à mort, le visage lacéré. L'un comme l'autre incarnent une forme de pureté d'abord détournée, récupérée : la voix sensible de Leach se voit remplacée par les vocalises «cool» des *Juicy Fruits*, tandis que Betty Short gomme son accent natal le temps d'un bout d'essai hollywoodien. Après le vol de l'œuvre et / ou la dénaturation de l'artiste, c'est la re-création : Leach revêt l'apparence du Phantom, et Swan, le producteur maléfique, le manipule à nouveau pour remanier ses intentions. Le Phantom devient sa *création*, et pas seulement sa créature. Parole de l'ogre de l'industrie du spectacle dévorant ses propres enfants. Après son audition filmée par un réalisateur anonyme (De Palma lui-même) qui, hors-champ, tourne en ridicule son interprétation tragique, Betty côtoie des producteurs crapuleux ; muse d'un business sordide, elle sera transformée en objet de poésie macabre, la bouche fendue d'une oreille à l'autre, copie en chair et en os d'un tableau représentant Gwynplaine, *L'Homme qui rit*. Dégradée puis *re-conçue*, l'image physique des protagonistes est rendue au monde au stade de monstruosité (phénomène explicite : quand la bobine de film sur laquelle Swan a consigné son pacte *faustien* prend feu, les traits de son visage s'affaissent horriblement). Ce lien *figuratif* (ou plutôt «défiguratif») d'un titre à l'autre permet d'en établir de

nouveaux, mineurs mais concordants. Ainsi, les sévices dentaires que subit Winslow Leach au pénitencier de Sing-Sing annoncent l'édentement de Bleichert, qui perd ses incisives au cours d'un match de boxe contre son collègue Lee Blanchard (Aaron Eckhart, excellent). Leach, avec son faciès de grand brûlé, se révèle au final comme le double par anticipation de Georgie Tilden, un déséquilibré couvert de cicatrices et fasciné par le Dahlia. Effet d'écho persistant, les deux hommes sont interprétés par le même comédien, qui répète avec 32 ans d'écart un rituel d'observation de la femme désirée : Leach, masqué, assiste horrifié à la coucherie de la chanteuse Phoenix avec Swan ; Georgie Tilden, caché derrière un mur, scrute avidement les déambulations d'Elizabeth avec les Linscott. Le voyeurisme passif et déchirant de Leach face aux amours torrides de Swan et Phoenix, trouve aussi son prolongement dans le chamboulement que provoque chez Lee Blanchard le porno tourné par Elizabeth, projeté en tant que pièce à conviction devant les enquêteurs. Les héros ici mis en scène demeurent les spectateurs impuissants d'une atteinte à un corps idéalisé ; atteinte qui les blesse au plus profond d'eux-mêmes, les mutile. Dans cette souillure pelliculée que Blanchard interrompt d'un geste rageur, le saphisme contraint du Dahlia rejoint par ailleurs le travestissement sexuel de Leach (bien avant sa métamorphose en Phantom), ce dernier étant réduit à se déguiser en *groupie* délurée pour approcher Swan et faire en vain valoir ses droits. Quelle issue pour ces *abominations* pathétiques ? Une mort cruelle que sert à chaque fois une *grande scène opératique* : le Phantom agonise comme une icône *pop* sur les planches du Paradise, le Dahlia rend son dernier soupir dans une mystérieuse cabane sur les hauteurs d'Hollywood, Blanchard perd la vie dans une cage d'escalier d'une éloquente grandeur architecturale. Détail étrange, mort et meurtrissures apparaissent toujours symbolisées par un oiseau : le sigle «volatile» du label de Swan, *Death Records* ; le masque du Phantom, inspiré d'un hibou ; les corbeaux picorant le cadavre du Dahlia. C'est sur cette représentation, ultime hantise morbide de Bleichert, que se conclut le dernier opus du maître. Image forte rejoignant le finale d'un *Carrie* et apposée comme le dernier trait spontané d'une signature toute personnelle ; une griffure, devrait-on dire. De celles qui laissent des marques, sur les visages de ses interprètes comme dans le cœur des spectateurs.

Stéphane LEDIEN