

## Brian De Palma Le franc-tireur

Luc Laporte-Rainville

Volume 38, numéro 4, automne 2020

Dossier Cinéastes préférés

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94174ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

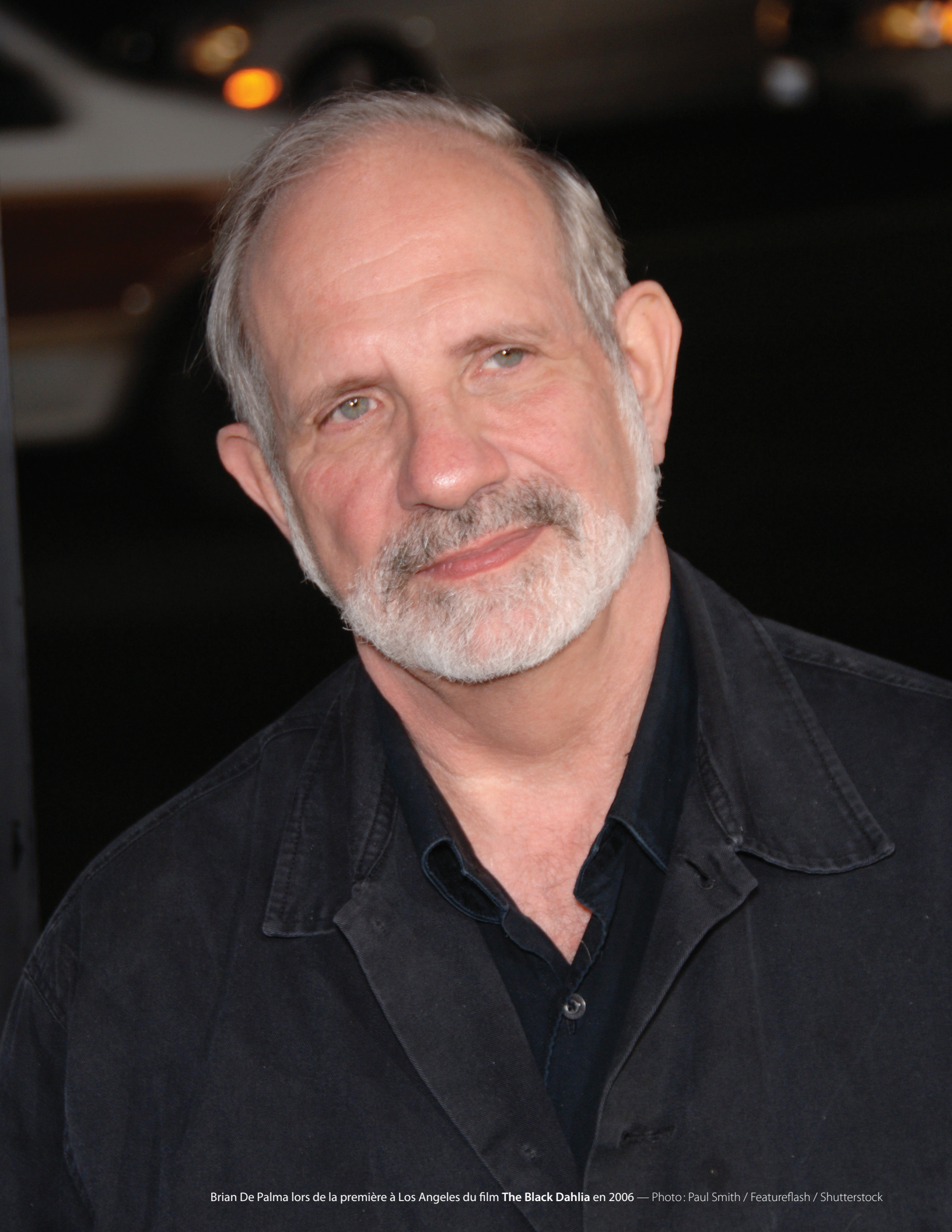
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laporte-Rainville, L. (2020). Brian De Palma : le franc-tireur. *Ciné-Bulles*, 38(4), 18-21.



Brian De Palma lors de la première à Los Angeles du film **The Black Dahlia** en 2006 — Photo: Paul Smith / Featureflash / Shutterstock

Brian De Palma

# Le franc-tireur

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Pour plusieurs cinéphiles, il est de bon ton de dilacérer l'œuvre de Brian De Palma. Oui, cet États-Unien est un virtuose de la caméra; oui, certains de ses longs métrages sont devenus des classiques (**Blow Out**, réalisé en 1981, en est l'exemple obvie). Pourtant, ces détracteurs persistent: De Palma n'est rien d'autre qu'un épigone d'Alfred Hitchcock. Son approche, basée sur la citation des chefs-d'œuvre du maître anglais, ne sert qu'à masquer son incapacité à créer des films personnels. Pis encore, elle fait de ce cinéaste un horrible fossoyeur, dont le cynisme n'a d'égal que le brio technique. Mais de telles accusations ne tiennent pas la route dès que l'on s'intéresse vraiment au travail de ce brillant esthète. Car sa façon de concevoir le septième art est à l'image des peintres maniéristes du XVI<sup>e</sup> siècle: il imite le style d'un grand artiste — en l'occurrence Hitchcock — pour ensuite apporter ses propres variations. De celles-ci naît une autre façon de traiter le cinéma qui, *de facto*, suscite l'émergence d'un métadiscours sur celui-ci.

Malheureusement, ses dénigreur restent inébranlables, si bien que l'on se demande s'ils ne seraient pas de mauvaise foi. Toujours est-il que les efforts déployés pour défendre, bec et ongles, le réalisateur provoquent l'occultation d'une facette importante de son univers artistique: la satire sociale. Parce que non content d'être un formaliste de génie, De Palma est aussi un critique perspicace du comportement humain. Sa vision caustique est d'autant plus manifeste que l'on se surprend qu'elle n'ait pas été davantage abordée. C'est ce que l'on propose de faire ici, ajoutant notre modeste contribution aux analyses déjà existantes.

## Le plaisir des factieux

Débutons cette réflexion avec **Hi, Mom!**, sorti en 1970. Le récit relate les mésaventures de Jon Rubin (Robert De Niro), un personnage déjà présent dans une précédente œuvre de De Palma, **Greetings** (1968). Cette fois-ci, le protagoniste, qui vit à New York, envisage la réalisation d'un film érotique basé sur le voyeurisme. Son projet n'aboutissant pas et ne sachant plus où donner de la tête, l'homme décide de se joindre à une organisation révolutionnaire, dont les prises de position politiques évoquent celles du Black Panther Party<sup>1</sup>. Le temps

des actes séditieux est venu, ne serait-ce que pour conscientiser les bourgeois épris de leur sybaritisme.

À l'instar de **Greetings, Hi, Mom!** est un long métrage assez éloigné des créations d'Hitchcock. Certes, comme dans **Rear Window** (1954), on y retrouve une propension à la pulsion scopique, mais cette dernière ne se lie jamais à l'élégance formelle des œuvres de l'artiste anglais. Caméra à l'épaule, *jump cuts*, rythme impétueux... tout ici évoque à la fois les expérimentations de Jean-Luc Godard et des documentaristes du cinéma direct. Cela n'est pas un hasard: De Palma tourne **Hi, Mom!** (et ses quatre films précédents) au moment où la miniaturisation des caméras s'intensifie, soit dans les années 1960. Ces innovations techniques permettent aux documentaristes de sortir des studios afin de renouer avec la réalité objective du quotidien. Mais bientôt, des créateurs de fiction, comme Godard, s'approprient ces nouveaux outils pour réfléchir sur cette même réalité. Une démarche, hautement pertinente, que revendique d'emblée De Palma: « [Je] suis entré dans le milieu du cinéma quand les premières caméras légères [...] sont apparues. Avec ces caméras, on pouvait suivre les gens un peu partout. Comme le faisaient les frères Maysles ou des gens comme D. A. Pennebaker [et] Richard Leacock. On voyait tous leurs fabuleux documentaires et on se disait: "Ces types filment vraiment la réalité, leurs caméras sont vraiment en train de capter la réalité." [Mais] en devenant réalisateur, je me suis rendu compte à quel point il était facile, même dans un documentaire [...], de manipuler les images [...]<sup>2</sup>. »

Et c'est ce que fait le réalisateur, laissant l'esthétique documentaire s'immiscer à même l'univers fictionnel de son film **Hi, Mom!** Le segment emblématique de cette hybridation montre l'enregistrement, par une chaîne télévisuelle, d'un *happening* des plus singuliers. On se souvient que Rubin, après avoir délaissé son projet cinématographique, décide de rallier

1. Créé en 1966, le Black Panther Party est un mouvement antiraciste s'inspirant du marxisme-léninisme et du maoïsme.

2. LAGIER, Luc. *Les Mille Yeux de Brian De Palma*, Paris, Dark Star, 2003, p. 27.

les rangs d'un mouvement contestataire. Or, les militants de ce groupe (presque tous des Noirs) ont pour objectif d'éduquer la bourgeoisie blanche, conviant cette dernière à assister à une pièce de théâtre intitulée *Be Black, Baby*. Toutefois, les individus acceptant l'invitation doivent se conformer aux exigences des organisateurs. Ainsi, sont-ils obligés de se faire maquiller le visage en noir, contraints de subir moult avanies et d'endurer les foudres d'un policier interprété par un Rubin faussement atrabilaire. Il en résulte une expérience éprouvante, fabriquée de toutes pièces — les spectateurs participants, troublés par tant de haine, découvrent la vérité à la fin du *happening*.

Ce qu'il faut retenir de cette séquence est l'incontestable virtuosité dont fait montre De Palma. *Primo*, il imbrique le documentaire télévisuel d'un canular théâtral à même l'intrigue de la fiction qu'est **Hi, Mom!**; *secundo*, ce même documentaire est, à l'échelle du long métrage, un élément fictif comme les autres présents dans la structure narrative. Or, ce redoublement du mensonge a ceci de fascinant qu'il propose un discours idoine sur la manipulation. De fait, si l'on s'attarde à la pièce organisée par les militants, on constate que tout a été

orchestré de manière à faire réfléchir les participants aux impacts délétères du racisme — le temps d'une soirée, des Noirs infligent à quelques Blancs les sévices qu'ils subissent au quotidien. Cette approche, des plus ironiques, permet à De Palma d'esquinter la discrimination raciale présente aux États-Unis. Toutefois, cet aspect satirique, gracieuseté d'un jeu de faux-semblants, se combine à une étude du pouvoir qu'exercent les images sur chaque individu qui les regarde. En clair, le fait que le documentaire télévisuel du *happening* soit finalement un faux (du moins, si l'on épouse le point de vue du spectateur du film) confirme que l'enregistrement audiovisuel de la réalité peut facilement trahir cette dernière pour peu que l'on sache manipuler les plans. Or, dans ce cas précis, De Palma s'approprie les codes du documentaire, créant l'illusion d'une captation objective du réel. Certes, cela peut s'avérer noble (le réalisateur utilise d'abord les deux niveaux de tromperie pour clarifier sa réflexion antiraciste), mais aussi nocif quand celui-ci sert des desseins immoraux. L'artiste met donc en garde le spectateur sur les tares que le cinéma militant porte en lui, rendant explicite le mensonge qu'il a lui-même échafaudé.

#### Du faux au vrai

Trente-sept ans plus tard, après plusieurs films aux tendances hitchcockiennes (**Obsession**, 1976; **Dressed to Kill**, 1980; **Femme fatale**, 2002), De Palma poursuit la réflexion entamée avec **Hi, Mom!**, tout en l'affinant. **Redacted** aborde la guerre d'Irak menée, dans l'illégalité, par les dirigeants états-uniens. Se déroulant en 2006, soit trois ans après le début du conflit, le récit se concentre sur quelques soldats responsables d'un poste de contrôle à Samarra. Alors qu'un accident absurde met fin à la vie de leur supérieur, deux militaires, Flake (Patrick Carroll) et Rush (Daniel Stewart Sherman), décident de venger ce dernier en perpétrant une série d'actes innommables : ils pénètrent par effraction dans une résidence, violent une jeune



**Hi, Mom!** et **Redacted**

Irakienne de 15 ans et l'assassinat. Une ignominie qui, aussitôt commise, est découverte par les médias locaux. Cette prémisse, digne d'un film d'horreur, rappelle étrangement celle de **Casualties of War**, un autre film de De Palma. Sorti en 1989, il s'attarde aussi à l'effroyable viol d'une jeune fille, mais dans le contexte d'une tout autre guerre : celle du Vietnam. Et ce long métrage, à l'instar de **Redacted**, a pour point de départ des faits authentiques — preuve que l'histoire regorge d'infamies itératives.


Mais là s'arrête la comparaison, car **Redacted** n'arbore pas des oripeaux du classicisme hollywoodien. Non, non ! Contrairement à son prédécesseur, l'œuvre se dévoile sous la forme d'un film-collage aux sources diverses. Journal vidéographique d'un militaire, extraits d'un documentaire français, reportages télévisuels, vidéos issues de YouTube et de blogues en tout genre sont la véritable colonne vertébrale du métrage. Toutefois, ce qui est vu à l'écran est de l'ordre de la fiction, puisque les sources auxquelles se réfèrent De Palma ne pouvaient être utilisées telles quelles. Le cinéaste explique : « J'ai plus ou moins inventé **Redacted** à mesure que [les] divers modes d'expression se présentaient à moi. Je les ai assemblés à la manière d'un *patchwork*. [...] Dans la plupart des cas, pour des raisons légales, je ne pouvais pas utiliser les vraies informations. J'ai donc inventé des situations similaires avec des dialogues similaires [...] ».

Comme dans **Hi, Mom!**, De Palma utilise l'esthétique du documentaire, et ce, dans le cadre d'une fiction. Cependant, il y a une différence de taille puisque **Redacted**, malgré son aspect factice, s'appuie sur une solide documentation. Le faux documentaire qui en résulte est donc moins un mensonge (dans **Hi, Mom!**, le segment *Be Black, Baby* est une pure construction fictionnelle dénonçant le racisme) qu'une copie légèrement altérée de la vérité. L'exemple prégnant de cette méthode développée par le cinéaste : la reproduction précise d'une vidéo réalisée par une jeune militante états-unienne. Cette activiste, mise au courant du viol perpétré contre l'adolescente irakienne, se lance dans un monologue éristique, allant jusqu'à souhaiter les pires souffrances aux agresseurs. Plus encore, elle joint à sa série d'invectives un salut nazi ironique, dont l'objectif est de dénoncer le racisme (encore une fois) qui ronge les États-Unis. En apparence caricaturale, cette scène, d'une violence inouïe, n'a rien de fictif : « [Le] document d'origine est l'un des rares que nous ayons pu acquérir. Il vient d'un vrai [blogue]. Je l'ai simplement donné à une actrice pour qu'elle en lise le texte<sup>3</sup>. » Ainsi, De Palma ne fait que reproduire, le plus fidèlement possible, ce qui était déjà présent sur Internet. La volonté du réalisateur ne réside plus alors dans

l'invention totale, mais bien dans la récupération du matériel existant. Et ce recyclage (au sens mélioratif du terme) lui permet de s'attaquer de deux manières à la bêtise humaine. D'une part, il dénonce avec véhémence, par l'entremise de la militante, les deux violeurs de l'Irakienne; d'autre part, et c'est là tout son génie, il s'en prend à cette même factieuse, dévoilant la dangerosité de son discours. Car il ne faut pas se leurrer : ses appels à la violence n'aident en rien la situation. Ils alimentent plutôt les flammes de la haine, lesquelles dansent suffisamment en temps de guerre. Ainsi, l'attitude de cette femme démontre à quel point la (sur)démocratisation engendrée par Internet mène souvent aux pires excès. Ici, il est question d'une seule vidéo, mais ce phénomène trouve écho dans les réseaux sociaux comme Facebook et Twitter. Ce qui compte d'abord : cracher son fiel sur une certaine engeance, au risque de devenir soi-même un être abject. La vindicte populaire gagne du terrain et ce n'est pas une bonne nouvelle.

### Omniprésence du mal

Il est donc clair que De Palma est un authentique moraliste, vitupérant les agissements les plus vils de ses contemporains. Il traque le mal en chaque individu, le débusque au risque de passer pour un misanthrope. En un sens, il perçoit l'être humain comme une calamité égalant le Diable — du moins c'est la thèse soutenue par Jean-Philippe Costes : « Le Démon, [selon le cinéaste] porte l'étendard de notre propre disgrâce. Il n'est pas le coupable trop parfait pour être crédible. Il ne cristallise pas tous les maux de la Terre sur sa seule personne. En réalité, il est le "procureur" de l'humanité. Il révèle, par ses vices, notre manque de vertu<sup>5</sup>. » Bref, le metteur en scène se fait pourfendeur de la décadence morale, par l'entremise de créations cinglantes et fortement engagées.

Bien sûr, certains diront que **Hi, Mom!** et **Redacted** sont des exceptions dans la filmographie du cinéaste états-unien; que notre interprétation est, de ce fait, hautement captieuse. À ceux-là, on répliquera que même les œuvres explicitement maniéristes du réalisateur s'attaquent toujours aux pires infamies. Que l'on songe à **Body Double** (1984), cette relecture sulfureuse de **Rear Window** et de **Vertigo**. Ces deux chefs-d'œuvre d'Hitchcock, respectivement sortis en 1954 et 1957, servent de prétexte à De Palma pour souligner la perversité dans laquelle baigne l'industrie du cinéma hollywoodien (l'analogie entre cette dernière et la pornographie est manifeste). En somme, l'esprit critique du metteur en scène ne flanche jamais, même lorsqu'il s'agit de reprendre à son compte certaines idées hitchcockiennes. N'est-ce pas là la marque d'un véritable artiste ? Assurément ! Reste à savoir si les cinéphiles les plus rétifs finiront par admettre cette évidence... 

3. BURDEAU, Emmanuel. « En ligne avec Brian De Palma », *Cahiers du cinéma*, n° 631, février 2008, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 16.

5. COSTES, Jean-Philippe. *Les Subversifs hollywoodiens – L'Esprit critique du cinéma grand public*, Montréal, Liber, 2015, p. 319.