

## De Palma/Hitchcock

Johanne Larue

Numéro 168, janvier 1994

Brian de Palma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49986ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Larue, J. (1994). De Palma/Hitchcock. *Séquences*, (168), 19–26.

## DE PALMA/HITCHCOCK

par Johanne Larue

On trouve, dans *Rear Window*, une courte scène qui informe toute l'oeuvre de De Palma. Celle où James Stewart met au test le sens d'observation de ses deux compagnes. Il leur montre tout d'abord une diapositive de sa cour arrière qu'il a photographiée, puis leur demande de comparer son cliché à la réalité. Quelque chose a changé; quelque chose qui révèle qu'un crime a été perpétré. Cette *leçon de vision* que nous propose brièvement Alfred Hitchcock repose au centre de l'oeuvre de Brian De Palma. Dans ses meilleurs films, le cinéaste met à nu les rouages du septième art et de la société, tels que conçus par le patriarcat qui nous gouverne encore.

C'est ainsi qu'il faut interpréter l'utilisation que fait le cinéaste de procédés distanciateurs modernistes et postmodernistes: les trompe-l'oeil, les mises en abyme de l'image, la destruction du continuum espace-temps par un montage disjoint ou par le ralenti, la présence de l'auteur dans la narration visuelle révélée par les mouvements de caméra omniscients, l'importance du regard et la critique du voyeurisme, ainsi que l'emploi ludique de citations cinématographiques. Comme les dadaïstes avant lui ou certains artistes pratiquant le collage, De Palma choisit souvent de prendre comme point de départ une oeuvre existante — celle d'Hitchcock ou d'un autre<sup>(1)</sup> pour ensuite l'altérer et mettre à jour son discours critique ou en créer un. C'est le côté didactique du cinéaste. Au lieu d'enseigner la philosophie et le cinéma, au lieu d'écrire des ouvrages critiques, De Palma les *filme*. La plupart du temps sur un mode dramatique, voire même tragique, parfois sur un mode comique, ironique et sarcastique. Le plagiaire cache ses références; Brian De Palma les souligne.

Il faut donc alors comprendre que l'engouement de De Palma pour Hitchcock dépasse l'application de ses recettes pour le

**S'il est une constante dans la réaction critique face à l'oeuvre de De Palma, c'est le manque de discernement dont se rendent coupables la plupart des journalistes amenés à passer ses films en revue. Tout heureux de reconnaître les références à Hitchcock, ils en déduisent forcément que De Palma n'est qu'un plagiaire. De même, sous prétexte qu'ils abhorrent la violence ou qu'ils sont «conscientisés», ces mêmes journalistes prennent leurs ornières pour un glaive lorsqu'ils accusent le cinéaste de sadisme et de misogynie. De toute évidence, il arrive parfois que nous regardions sans voir. Ironiquement, l'idée constitue justement la pierre angulaire de la mise en scène depalmyenne. Son cinéma nous apprend à voir, en même temps qu'il se veut un exercice de style sur le suspense, sans doute le genre le plus purement cinématographique. Son plus récent film, *Carlito's Way*, en est encore la preuve indéniable. Pour marquer la sortie de ce 22ème long métrage de Brian De Palma, nous avons concocté un dossier *multipistes* qui se veut, en quelque sorte, un plaidoyer en faveur du «cinéaste contemporain que la critique adore détester».**

suspense (bien que De Palma ait mieux compris la leçon que tous les réalisateurs contemporains ayant tourné des thrillers prétendument hitchcockiens). Non, De Palma partage, avec Hitchcock, la même fascination pour les travers de l'âme, surtout masculine, et la même propension à questionner l'art cinématographique. L'émule reprend donc la critique amorcée par le maître dans *Vertigo*, *Rear Window* et *Psycho*, ses trois films les plus réflexifs, et la

recontextualise, ou encore, lui fait faire des bonds en avant.

### IL FAUT VENGER MARION CRANE

Il existe une scène qui résume magistralement le projet, le discours et la méthode de De Palma, celle de l'ascenseur dans *Dressed to Kill*. Ceux qui l'ont vu savent qu'elle se veut l'écho de la scène de douche dans *Psycho* et qu'elle s'avère aussi fascinante qu'éprouvante à regarder. L'amorce des deux scènes est la même; dans les deux cas, les cinéastes visent l'effet de surprise. Hitchcock et De Palma s'assurent premièrement que le décor n'est pas menaçant et qu'il est bien éclairé: une chambre de bain propre et banale / un corridor puis un ascenseur anonymes baignés d'un éclairage au néon. Deuxièmement, aucune musique menaçante n'annonce le crime à venir qui, de toute façon, s'avérerait un non-sens: on ne fait pas mourir la star d'un film dans le premier tiers du récit. Dans les deux oeuvres, les cinéastes distraient l'attention du spectateur juste avant l'attaque. Dans *Psycho*, Hitchcock nous donne un gros plan sur le siège de toilette et le bruit qu'émet la chasse d'eau; des inserts qui, en 1960, selon lui, choquèrent l'audience au point de l'empêcher d'anticiper la suite. De plus, la perspective d'apercevoir Janet Leigh nue dans la douche constituait sûrement, à l'époque, une distraction de taille.

Dans *Dressed to Kill*, De Palma nous montre Angie Dickinson, dans le rôle de Kate, préoccupée par la nouvelle qu'elle vient de découvrir, soit que son amant est atteint d'une MTS, un détail dont il ne l'a pas informée avant de la séduire. De plus, l'héroïne se rend compte qu'elle a oublié son alliance et remonte la chercher, sous l'oeil inquisiteur d'une fillette accompagnant sa mère dans l'ascenseur. Le spectateur est si obnubilé par le drame qui se joue



sur le visage de Kate qu'il oublie complètement qu'il a aperçu, auparavant, une figure menaçante épier l'héroïne à l'étage où elle remonte. Lorsque les portes de l'ascenseur s'ouvrent, la figure humaine qui apparaît devant Kate n'est pas son amant venu s'excuser (l'homme qui occupe les pensées de l'héroïne), il s'agit en fait de l'assassin... ce qui, métaphoriquement, revient au même puisque le crime des deux hommes est de nature sexuelle. Le deuxième finit ce que le premier a commencé.

L'idée est déjà là dans **Psycho**, puisque la «mère» de Norman ne tue Marion qu'après la scène de voyeurisme où «son» fils regarde la jeune femme se déshabiller. Incapable d'assumer son désir pour Marion, Norman, sous les traits de sa mère, la tue. Encore de nos jours, le voyeurisme est sanctionné par la société mais, en 1960, Hitchcock en soulignait la nature potentiellement destructrice en reliant ce plaisir «innocent» au meurtre d'une innocente... et en nous montrant que Norman cache le trou qu'il a percé dans le mur en le recouvrant d'une reproduction baroque de *Suzanne au bain*. La toile annonce déjà l'acte qu'il commettra, l'homicide au couteau magnifiant jusqu'à l'irrationnel le viol anticipé de Marion.

De Palma va un peu plus loin en élargissant le cercle des coupables à toute la gent masculine puisque le meurtrier, qui souffre aussi d'un dédoublement de personnalité, ne fait que pousser dans ses derniers retranchements l'acte d'agression «mineur» commencé par le bellâtre qui a infecté Kate. C'est comme si Norman avait maintenant un complice; complice d'autant plus troublant qu'il a l'allure d'un héros romantique de type Harlequin. De Palma suggère donc que l'assouvissement du désir masculin ne peut se faire, dans tous les cas, qu'au détriment de la femme. Il est à noter aussi que, dans les deux films, le meurtre de l'héroïne peut sembler être un châtement pour un acte immoral qu'elle aurait posé (le vol de Marion / l'adultère de Kate) mais qu'en fait, leur mort est absurde. Aux yeux de leurs assassins, Marion et Kate ne sont coupables que d'être femmes. Marion a eu le malheur de croiser le chemin d'un psychopathe; Kate celui de vouloir récupérer son alliance, symbole d'un mariage qui la rend pourtant malheureuse. Elle n'aurait pas dû non plus se confier à son psychologue. Elle a fait confiance à un *homme de la profession* qui l'a ensuite trahie en la tuant. Cela en dit long sur la position de De Palma, qui d'ailleurs a lui-même écrit le scénario. Dans son récit, l'agression sexuelle prend des proportions politiques parce qu'elle oppose la gent féminine aux tenants de l'ordre patriarcal.

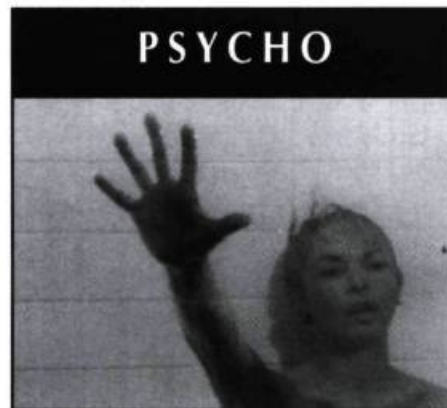
La suite des deux scènes fait se mouvoir le discours des auteurs de l'arène sociologique à celle, plus moderniste, du cinéma lui-même.

Dans sa mise en scène, Hitchcock organise un mouvement de balancement très troublant entre l'identification à l'héroïne et l'identification au tueur. Après un très gros plan sur le profil de l'oeil de Norman qui espionne Marion, le cinéaste coupe à un plan subjectif qui force le spectateur à partager la vision du maniaque. Par le fait même, Hitchcock met en abyme l'action qui occupe alors le spectateur, soit celle de regarder un spectacle (cinéphilique). Du coup, il nous fait réaliser que nous sommes déjà voyeurs et que, moralement, notre position est aussi compromettante que celle de Norman. Par le biais du regard d'Anthony Perkins, de sujet, l'héroïne est devenue objet. Quelques instants plus tard, la caméra est pourtant dans la baignoire avec Marion, et regarde venir le tueur de sa perspective; une stratégie qui n'est jamais reprise dans les *slashers* misogynes, préoccupés qu'ils sont à favoriser l'identification au mâle. Ici, l'identification se fait de nouveau avec l'héroïne.

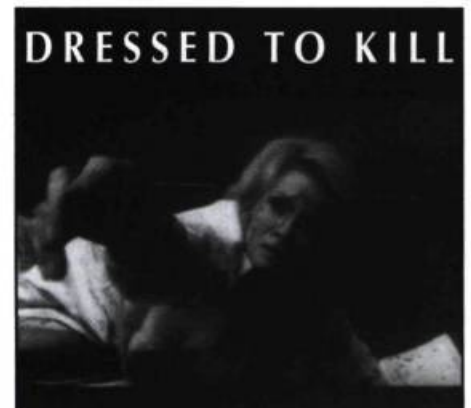
disséquant l'action à l'écran. Le spectateur devient la victime.

Par ailleurs, il faut aussi souligner, qu'en choisissant de filmer la violence faite à Marion de façon quasi-cubiste, Hitchcock donne foi à la critique féministe voulant que l'histoire de l'art soit remplie de représentations fétichistes dénaturant le corps de la femme. Le public ne considère sans doute pas comme violents les portraits de femmes dévêtues qu'ont réalisés les grands maîtres de la peinture, mais Hitchcock lève le voile sur la nature de leur regard dominateur en inscrivant, dans son «nu», toute la violence sous-jacente aux rapports entre hommes et femmes, artistes et modèles, dominants et dominées, voyeurs et regardées. Le montage incisif de la scène inscrit dans la forme même du film le type d'abomination perpétrée à l'endroit de Marion, soit celle d'être poignardée.<sup>(2)</sup>

Après le meurtre, l'assassin quitte le lieu de son crime mais la caméra demeure avec la



Marion meurt sans témoin



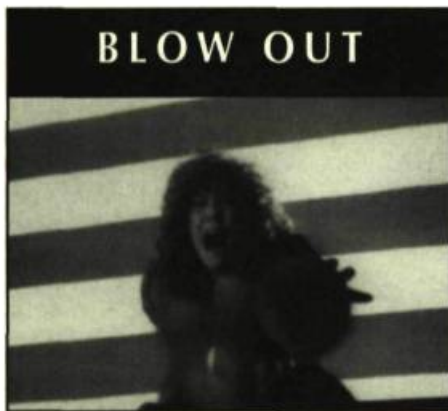
Kate meurt devant celle qui la vengera

Le tueur écarte le rideau de douche et procède au carnage. L'action est fragmentée et présentée d'une multitude de points de vue qui contrecarre toute tentative d'identification. La narration devient omnisciente, victimisant autant le spectateur que les personnages puisque ce sont, d'abord et avant tout, nos sens qu'Hitchcock attaque avec sa série de courts plans en rafale

mourante, nous rappelant la nécessité morale de sympathiser avec la victime (autre facette absente du *slasher* traditionnel). Hitchcock cadre Janet Leigh en plan rapproché. Elle glisse le long du mur, regardant droit devant elle. Après l'orgie de courts plans d'action, le spectateur agonise maintenant avec Marion, contemplant, comme elle, la mort qui l'attend à la fin de cette longue



prise. Juste avant de s'affaisser, la jeune femme étend le bras vers la caméra, cherchant instinctivement quelque support, le nôtre sans doute, par delà l'écran. Un appel à l'aide d'autant plus futile que la caméra procède alors à un travelling arrière, laissant la jeune femme mourir seule. Rarement l'impuissance du spectateur ne s'est faite autant ressentir. Il s'agit là d'un des plans les plus bouleversants de l'histoire du cinéma. Marion agrippe le rideau de douche et tombe sur les carreaux de la salle de bain, la tête tournée vers nous. Grâce au fondu enchaîné, Hitchcock passe d'un gros plan en spirale de l'eau ensanglantée qui s'échappe dans le conduit du bain, à celui de l'oeil de Marion qui nous accuse par delà la mort. Janet Leigh regarde droit dans l'objectif, fermant la boucle amorcée par le gros plan sur l'oeil de Perkins. Celle que l'on espionnait nous retourne maintenant notre oeillade. L'ironie veut que ce regard soit celui d'une morte, et qu'en fait Marion ne voie rien,



## BLOW OUT



Sally meurt devant le regard impuissant de Jack  
(photogrammes tirés des films)

mais le spectateur ne peut échapper au sentiment de culpabilité qui l'assaille alors. Même de l'au-delà, celui du néant comme celui de l'écran, le regard de la femme dérange.

De Palma reprend le même discours accusateur dans **Dressed to Kill** parce qu'en 1980, rien n'avait encore changé. Dans sa version, cependant, le cinéaste souligne encore

plus l'importance du regard, y compris du sien sur le film d'Hitchcock, et transforme la dynamique du meurtre en incluant un témoin à la scène. Dans un premier temps, Kate se retrouve seule avec son meurtrier. La porte de l'ascenseur s'est ouverte comme une paupière, laissant entrer le travesti. Instinctivement, Kate place sa main retournée devant son visage (le syndrome de l'autruche: qui ne voit pas croit être sauf), mais l'assassin lui tranche la paume, comme s'il taillait sa paupière pour la forcer à voir... une mise en demeure qui implique aussi le spectateur. Il est significatif de constater que le tueur, lui, porte des lunettes fumées. Il peut voir sans crainte d'être vu, comme Norman dans **Psycho**. Il force Kate à regarder mais la pauvre ne peut voir que sa mise à mort se refléter dans le verre des lunettes. Ou dans la lame de rasoir levée, ou dans le miroir de l'ascenseur, ou sur les surfaces réfléchissantes qui l'entourent. Le personnage est entouré d'images qui reprennent à l'infini l'écho de toutes les femmes ainsi violentées sur pellicule. On s'attendrait presque à voir Marion retourner le regard terrifié de Kate dans une de ces réflexions. Mais De Palma fait mieux.

Lorsque la porte de l'ascenseur s'ouvre (encore cette paupière), il donne à Kate ce qu'Hitchcock a refusé à Marion: un témoin oculaire qui la vengera. Dans le couloir se trouve un couple qui attend l'ascenseur. En voyant le corps ensanglanté de Kate, l'homme a un haut-le-coeur et se sauve, mais sa compagne regarde et reste. De Palma tourne la suite de la scène au ralenti, faisant presque passer son film du mode narratif au mode discursif, tellement la place qu'occupe l'analyse visuelle devient alors plus importante que le déroulement de l'action. Dans un premier temps, un champ contrechamp souligne la communion d'esprit qui s'établit entre Kate et Liz, qu'interprète Nancy Allen. Kate tend ensuite la main vers Liz, reprenant le geste de Marion. Mais cette fois-ci, la caméra n'abandonnera pas la victime. Dans le contrechamp, se trouve une «spectatrice» qui agira. Un éclair lumineux, provenant de la lame que tient le tueur, attire l'attention de Liz vers le miroir qui surplombe la scène. Elle y voit l'assassin qui la regarde aussi. Les deux personnages sont littéralement à quelques pouces de distance, côte à côte sur le même axe, mais leur échange ne s'établit qu'à travers la surface réfléchissante du miroir. De Palma ralentit encore le déroulement de l'action en procédant alors à un zoom avant optique sur l'oeil contemplateur de Liz. Le temps se suspend un moment pendant lequel le spectateur attentif peut même voir danser le grain de la pellicule agrandie devant l'objectif.

Tels les cinéastes structuralistes de l'avant-garde américaine, De Palma en arrive ici à filmer

la matière filmique elle-même, fouillant la pellicule à la recherche d'une quelconque vérité ontologique. Qu'est ce que le regard au cinéma ? Qu'est ce que le cinéma ? L'accumulation de plans en trompe-l'oeil, la médiation constante des regards et finalement cette plongée analytique au coeur même de l'image sont autant de façons que De Palma utilise pour nous rappeler que nous sommes en train de regarder le *remake* d'un classique. Plus! Que nous sommes à visionner l'autopsie d'un classique. Cette séquence de **Dressed to Kill** se veut un essai sur celle de **Psycho** et sur le discours qu'Hitchcock y proposait sur le voyeurisme. La parenthèse fermée, l'action reprend son cours à vitesse normale. L'assassin échappe le rasoir et la jeune femme le ramasse, prenant en fait le flambeau que lui lègue Kate. ...et Marion. Liz, accompagnée du fils de Kate, vengera la mort de la victime. On ne saurait minimiser l'importance spirituelle et l'effet cathartique de cette variation sur le film d'Hitchcock, surtout si le spectateur est une spectatrice.

Le même phénomène se remarque dans **Raising Cain** lors de la scène où le personnage principal, Carter, sous l'influence de son double, Cain, tente de se débarrasser de son épouse. Il l'a étouffée pour ensuite la glisser, inconsciente, dans leur voiture qu'il fait s'enfoncer dans un marais. Le moment rappelle celui, dans **Psycho**, où Norman Bates cache le crime de sa «mère» en faisant disparaître le corps de Marion. L'action dans les deux scènes est la même. De Palma va jusqu'à cadrer John Lithgow comme Hitchcock, Anthony Perkins, c'est-à-dire en avant-plan, à la gauche du cadre, en train de regarder s'enfoncer l'automobile dans l'arrière-champ. Dans les deux films, l'auto cesse abruptement de couler, créant un moment d'anxiété pendant lequel le spectateur peut se rendre compte, horrifié, qu'il espère lui aussi voir l'auto disparaître. (La mécanique du suspense au service du discours moraliste des auteurs.) Deux changements distinguent cependant **Raising Cain** de **Psycho**. Alors qu'Hitchcock soulignait la nervosité de Norman en le faisant cesser de grignoter compulsivement et tourner la tête, De Palma nous montre Cain s'agiter et regarder vers le soleil levant. Le personnage a peur qu'on fasse la lumière sur son crime; littéralement. Il n'a pas tort. «Quelqu'un» fait se lever le soleil; «quelqu'un» est en train de changer le scénario original de cette scène. Il est fascinant de lire cette paranoïa réflexive sur les traits de John Lithgow qui agit comme un acteur sur le point de se rebeller. C'est le moment que De Palma choisit pour transformer véritablement sa référence à Hitchcock: il fait se réveiller la «morte» de l'auto. Jenny est toujours vivante et frappe dans la fenêtre, criant le nom de son mari et l'accusant du regard. Comme Liz avant elle



dans **Dressed to Kill**, Jenny venge encore la mort de Marion; cette fois-ci, par delà un double écran: le nôtre et celui de la vitre arrière de l'auto qui évoque l'idée du film dans le film.

Nous avons tous, un jour ou l'autre, souhaité pouvoir changer l'issue d'un film qui nous tient pourtant à coeur. C'est, par exemple, le cas de Nanni Moretti, dans **Palombella Rossa**, lorsqu'il supplie Julie Christie de se retourner pour voir Omar Sharif avant qu'il ne meure, à la conclusion de **Docteur Zhivago**; film que son personnage a vu des dizaines de fois. De Palma, lui, est à même de réaliser ce phantasme dans l'univers postmoderne de ses films qu'il construit en miroir. Le cinéaste s'exorcise, et nous avec, de la mort de Marion Crane; mort qui aura traumatisé plus d'un spectateur en trente ans de visionnements et bouleversé le genre du thriller. Il est aussi tout à l'honneur de De Palma de donner une place de choix aux personnages féminins dans un grand nombre de ses révisions. Ce sont elles qui réécrivent l'histoire (du cinéma).

#### PEUT-ON PARDONNER À SCOTTIE ?

S'il est un thème que De Palma partage avec Hitchcock, c'est bien celui de la rédemption. Le maître en a fait le sujet de son chef-d'oeuvre, **Vertigo**. La dernière image du film (celle de James Stewart dans l'iris d'un clocher, qui regarde, la tête affaissée et les bras ballants, le vide dans lequel est tombé, pour la deuxième fois, la femme qu'il aime, Madeleine/Judy) fige à tout jamais, sur pellicule, l'irréremédiable sentiment de perte que ressent le personnage de Scottie. Une émotion fatalement partagée par le spectateur. Certains critiques ont accusé **Vertigo** de misogynie, prétextant qu'Hitchcock y *célébra*t le regard masculin.<sup>(3)</sup> C'est bien mal comprendre, et le film, et sa conclusion, puisque le cinéaste y abandonne son héros entre ciel et terre, et le garde suspendu, pour l'éternité, dans une pose qui trahit son impuissance et sa culpabilité. La rédemption ne vient pas avec le mot *fin*.

Tel un académicien un peu masochiste, De Palma reprend la tragédie de Scottie dans tous ses films ayant un homme pour personnage principal. Il n'est d'ailleurs pas le seul cinéaste contemporain à rendre hommage à **Vertigo** depuis la ressortie du film en 1983/84. Le spectre du film d'Hitchcock se remarque dans **White Room**, **Final Analysis**, **Shattered**, **Dead Again**, **The Two Jakes**, **Toto le héros**, **Europa**, et sûrement d'autres encore; **Vertigo** faisant figure de phare dans l'histoire du cinéma. De Palma, lui, a réalisé pas moins de trois remakes du film, avec **Obsession**, **Blow Out** et **Body Double** qui suivent d'assez près le récit même du film d'Hitchcock. **Casualties of War** le recontextualise au Viêt-Nam. **Scarface**, **The Untouchables**, **The Bonfire of the**

**Vanities**, **Raising Cain** et maintenant **Carlito's Way**, exploitent tous, à leur façon, une partie de la problématique de la rédemption. Le héros depalmen est essentiellement un être en quête d'absolution. Il se sent responsable d'un crime qu'il n'a pas commis, dans les faits, mais dont il

leader des violeurs, Meserve, que les mitraillettes sont faites pour s'amuser mais que le phallus est une arme. On a là, résumé en quelques mots, toute la philosophie féministe sur les rouages et les horreurs de la guerre. De Palma pousse l'idée du double, et de la culpabilité profonde

---

## De Palma... s'exorcise, et nous avec, de la mort de Marion Crane; mort qui aura traumatisé plus d'un spectateur en trente ans de visionnements et bouleversé le genre du thriller.

---

est assurément coupable moralement. Comme l'explique Alain Dubeau dans sa critique: dans **Carlito's Way**, Pacino se repent des actions qu'il a perpétrées dans **Scarface** (voir p. 32). Dans **Raising Cain**, Carter se sent coupable des méfaits de son double meurtrier, Cain. Eliot Ness, dans **The Untouchables**, ne s'implique vraiment dans l'affaire Capone qu'après la mort d'une fillette. Sherman McCoy, dans **The Bonfire of the Vanities**, peut sembler occupé à se défendre d'une accusation frauduleuse mais il tente en fait de se faire pardonner son succès de yuppie.

Dans **Casualties of War**, De Palma fait miroiter le sentiment de culpabilité de la nation américaine dans celui dont souffre Eriksson, le soldat qui n'a pas su empêcher les membres de son peloton de violer une paysanne vietnamienne. Tout comme dans **Vertigo**, Scottie est d'abord témoin de la «mort» de Madeleine, puis tente par tous les moyens de faire revivre son souvenir pour se déculpabiliser, Eriksson n'aura de cesse d'évoquer le fantôme de la jeune Vietnamienne que lorsque ses assassins seront derrière les barreaux. On voit tout de suite s'esquisser le jeu réflexif de De Palma. Dans **Casualties of War**, il scinde en deux le personnage de Scottie (Eriksson/le peloton) pour mieux mettre en scène le procès de sa culpabilité. Il fait de même dans **Blow Out** (Jack/Burke) et **Body Double** (Jake/«l'Amérindien»). Ce dédoublement inscrit, dans le récit même du film, le travail de relecture qu'est en train d'effectuer De Palma. Une seconde lecture qui, dans **Casualties of War**, fait passer le drame de Scottie de l'arène domestique à l'arène politique. Dans **Vertigo**, Hitchcock s'attaque essentiellement au romantisme misogyne de Scottie qui rend dangereuse toute relation amoureuse. Dans **Casualties of War**, De Palma s'efforce de démontrer que les racines de la violence masculine sont sexuelles, *quel que soit le contexte*. Dans un passage très fort, il fait dire au

d'Eriksson *l'innocent*, jusqu'à faire de Meserve le reflet inversé du héros, dans sa mise en scène et son montage en contrechamp. En fait, il devient clair que Sean Penn, dans la peau du violeur, interprète le ça du héros idéaliste que joue Michael J. Fox. Si bien que lorsque Meserve n'est pas assez puni par la justice, à la fin du film, il est tout à fait normal de voir dans les yeux d'Eriksson le cauchemar continuer. Il est tel Scottie, de nouveau confronté à l'abîme de sa conscience à la fin de **Vertigo**. Cependant, De Palma lui accorde, dans l'épilogue, la rédemption qu'Hitchcock a refusée à Scottie. Dans le métro de San Francisco, Eriksson se réveille d'un mauvais songe (le film dans le film) et se met à suivre une jeune Asiatique qui ressemble à s'y méprendre à la Vietnamienne qui l'obsède. Et **Vertigo** de recommencer... Eriksson accoste la jeune femme dans le Golden Gate Park, le même où se sont promenés James Stewart et Kim Novak, dans le film d'Hitchcock. Le visage d'Eriksson est défait, provoquant une réaction de sympathie chez son interlocutrice. Elle n'a pas besoin qu'on lui explique. Avec compassion, la jeune femme absout Eriksson, dans un langage métaphorique où De Palma révèle encore ses intentions réflexives: «Ce n'était qu'un mauvais rêve. Tout est fini maintenant.» *Indeed*.

Après Marion, Scottie. **Casualties of War** libère le héros de **Vertigo** de la prison où l'a laissé Hitchcock, pansant par le fait même nos plaies de cinéphiles. Encore faut-il, cependant, que nous croyions que Scottie mérite d'être pardonné. Ni De Palma, ni l'auteur de cet article, en sont bien convaincus. **Casualties of War** est la seule variation véritablement positive que De Palma a réalisée sur **Vertigo**. Dans ses autres films, les doubles de Scottie ne s'en tirent pas à si bon compte. Dans **Body Double**, Jake a raison de son double meurtrier, «l'Amérindien» (lui-même un personnage plusieurs fois dédoublé — il s'agit, en fait, de Richard Revelle, alias Sam Bouchard, le



mari de la victime — donc l'écho de Gavin Elster dans *Vertigo*), mais il n'arrive pas pour autant à gagner la confiance d'Holly, sa compagne. Cette «Judy» récalcitrante, qui n'a rien vu du duel des deux hommes (parce qu'il n'y avait rien à voir ?), se lève de la tombe où l'a précipitée Revelle et engueule Jake. Elle le tient pour seul responsable de sa mésaventure et le traite de *nérophile*. Ce faisant, De Palma, l'essayiste, fait dire à sa Judy ce que bien des critiques ont répété au sujet de Scottie, le désaxé pathétique. Qui plus est, il dote Holly du caractère rebelle dont la Judy d'Hitchcock aurait eu besoin pour survivre. Holly ne pousse pas l'abnégation jusqu'au sacrifice de soi. Et c'est elle finalement qui détient le pouvoir du regard lorsque, dans l'épilogue, De Palma la filme en train de voir Jake se ridiculiser dans une scène de film d'horreur porno. *Une scène de douche...* Ici, Marion rejoint Madeleine et Judy sous les traits de Melanie Griffith, et sourit depuis les coulisses.

Les variations de *Vertigo* dans *Blow Out* et *Obsession* diffèrent de celle de *Body Double* par leur ton funèbre. À la fin d'*Obsession*, Michael, le double de Scottie qu'interprète Cliff Robertson, ne perd pas sa Judy. Il accueille Geneviève Bujold dans ses bras, au lieu de la tuer comme il l'avait planifié, mais il doit vivre avec le *regret* d'avoir bel et bien perdu son épouse, des années auparavant, et la *honte* de savoir qu'il a failli, cette fois-ci, tuer sa fille et entretenir avec elle une relation incestueuse en la prenant pour le sosie de sa femme. En faisant de «Judy» l'enfant de «Madeleine», De Palma rend le romantisme de Michael encore plus dérangeant que celui de Scottie. Dans *Blow Out*, De Palma recontextualise la culpabilité de Scottie en l'associant de nouveau à un discours politique. L'intrigue de son film se déroule durant les célébrations du bicentenaire américain. Comme Scottie avant lui, Jack condamne Sally, sa Judy, à mourir à la fin du film. Cette fois, non pas au nom de l'amour, mais prétendument pour le bien de la démocratie; la jeune femme devant l'aider à percer le mystère d'une soi-disant conspiration politique.

On ne peut rester insensible à l'image fulgurante que nous donne De Palma, au moment ultime de la mort de Sally. Nancy Allen se tient devant la représentation gigantesque d'un drapeau américain qu'illuminent des éclairs bleus, blancs et rouges de feux d'artifices. Elle crie le nom de Jack, *étendant le bras vers lui* — reprenant donc à son compte le geste poignant de Marion —, pendant que retentit la *Liberty Bell* de Philadelphie, qui sonne le glas de son trépas et celui d'une certaine Amérique. Dans la révision de De Palma, la blonde et par trop naïve Sally fait figure de brebis sacrifiée sur l'autel souillé de la démocratie. Quand Jack rejoint sa compagne, il

se jette sur son assassin, lui saisit le bras et le poignarde en retournant son arme contre lui. De Palma prend soin de mettre en scène le duel des deux hommes de manière à créer l'illusion que Jack, qui se trouve derrière le tueur, se fait harakiri. En tuant Burke de cette façon, Jack semble se châtier lui-même pour son manque de vision. Il aurait dû prévoir que Sally mourrait, lui qui a déjà



Extraits des mouvements circulaires dans 1. *Vertigo* 2. *Blow Out* 3. *Body Double* (photogrammes tirés des films)

causé la mort d'un policier, des années plus tôt, dans des circonstances comparables. Jack est bel et bien responsable... tout comme Scottie, qui aurait dû prévoir qu'en forçant Judy à jouer le scénario qui précéda la chute de Madeleine, il provoquerait la mort de celle qu'il aime.

Il est alors particulièrement bouleversant de remarquer que c'est dans la finale de *Blow Out* que De Palma choisit de citer le fameux travelling circulaire de *Vertigo*; celui qu'Hitchcock emploie plus tôt, dans son film, pour marquer la réunion de Scottie avec Judy, maintenant refaite à l'image de Madeleine. Dans le film d'Hitchcock, la scène est ambiguë. À première vue, elle peut sembler

célébrer la victoire du héros. Scottie tient dans ses bras son oeuvre d'art; il a redonné vie à Madeleine. Mais pendant le mouvement de 360° autour du couple qui s'embrasse, Hitchcock fait lever la tête à James Stewart pour qu'il voie, autour de lui, le décor changer. Le cinéaste, en manipulateur omniscient, dépouille ici son personnage du pouvoir qu'il croit détenir. Scottie ne contrôle plus le regard de la caméra (l'a-t-il seulement déjà fait ?); il le subit totalement. Son impuissance rend pathétique la scène d'amour qui se joue alors entre lui et le «fantôme» de Madeleine: quand James Stewart se penche à nouveau sur le visage de Kim Novak, qui baigne dans une lumière verdâtre d'outre-tombe, le spectateur sait que Scottie est perdu. De Palma l'a bien compris aussi. C'est pourquoi, dans sa révision, il ne reprend pas la scène de *Vertigo* comme un décalque mais s'évertue à éclaircir le sens qu'il faut lui donner. Dans *Blow Out*, la caméra du cinéaste ne tourne autour de Jack et de Sally, qu'après la mort de cette dernière. Filmée au ralenti (comme la séquence de l'ascenseur dans *Dressed to Kill*), la scène «agonise» sur celle de *Vertigo*. Jack pleure en silence pendant qu'un filet de sang s'échappe de la gorge de Sally. La projection arrière de feux d'artifices gigantesques ironise douloureusement sur l'émotion du personnage. Jack mesure les conséquences de son impuissance, pendant que s'évanouissent, autour de lui, les sons ambiants. Dans le silence qui suit, De Palma ne garde, pour tout commentaire, que la musique grave et belle de Pino Donaggio. On ne le dit pas assez souvent: à son meilleur, De Palma tourne des mélodrames d'une force peu commune.

C'est dans *Blow Out* que De Palma démontre avec le plus de clarté qu'Hitchcock avait raison en ne pardonnant pas à Scottie. L'épilogue du film nous montre Jack se torturer en écoutant, sans cesse, l'enregistrement qu'il a fait de la mort de Sally. Complètement défait, le preneur de son qu'interprète John Travolta finit même par refiler le cri déchirant de sa compagne, au réalisateur d'un film d'horreur à petit budget. Jack boucle ainsi la boucle en nous rappelant que sa mésaventure a débuté le jour où son patron lui a donné comme mission de trouver le cri parfait. L'ironie fait mal... et révèle encore une fois le propos moderniste de De Palma qui met en épingle son traité hitchcockien en l'insérant dans un récit réflexif. Le dernier plan du film nous montre Travolta fermer les yeux et boucher ses oreilles sur le cri de Sally. De Palma procède alors à un arrêt sur l'image qui fige, sur pellicule, l'impuissance et la culpabilité de Jack. Pour toujours.

L'idée de discourir sur le travelling circulaire de *Vertigo* a inspiré à De Palma certaines de ses meilleures scènes. Dans *Obsession*, au début du



film, Michael regarde son épouse Elizabeth venir vers lui, pour l'enlacer, le soir de leur anniversaire. La scène reprend l'amorce de celle d'Hitchcock. Mais juste au moment où devrait débiter le mouvement de caméra, un cri d'enfant retentit du hors champ, interrompant le baiser du couple. Elizabeth se dégage de l'étreinte de Michael et sort de la chambre pour aller rejoindre Amy. C'est la dernière fois que Michael la verra; Elizabeth se faisant enlever avec son enfant. Ce n'est qu'à la toute fin du film que De Palma tourne enfin le 360° d'Hitchcock; ce, lorsque Michael enlace sa fille devenue adulte, qu'il reconnaît comme telle pour la première fois.

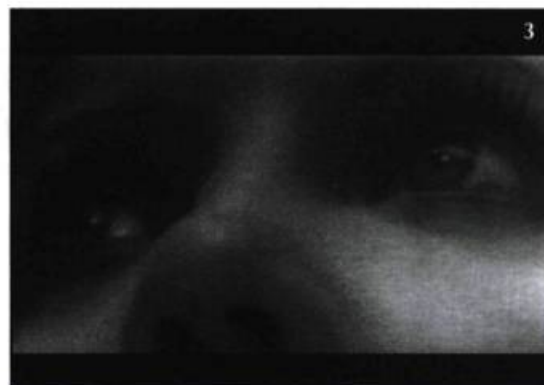
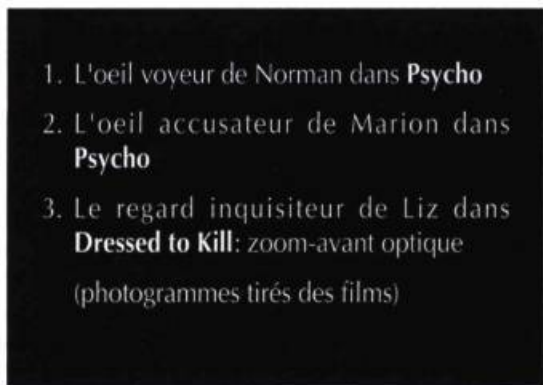
D'une certaine façon, le récit d'**Obsession** (comme celui de **Blow Out**), n'aura été qu'un prétexte pour retarder le plus longtemps possible l'accomplissement d'un geste cinématographique. **Obsession** est telle une parenthèse au milieu de la scène du baiser dans **Vertigo**.

Dans **Body Double**, De Palma reprend le travelling circulaire de **Vertigo** dans un contexte diamétralement

opposé, celui d'un film porno, genre qu'il satirise. Le mouvement d'appareil se fait remarquer au cours d'une scène en trompe-l'oeil, à l'intérieur d'un film dans le film, alors que Jake doit jouer une scène de baise avec Holly. Alors qu'il l'enlace et lui fait véritablement l'amour (Jake ne joue pas; il désire vraiment la jeune femme), la caméra tourne autour d'eux. Puis De Palma coupe à un souvenir de Jake qui se voit dans la même position avec Gloria, la «Madeleine» du film. S'effectue ensuite un va-et-vient constant entre les deux images en spirale: une donnant à voir une version kitsch et par trop romancée du baiser de **Vertigo** (à la façon des couvertures de romans sulfureux), et l'autre, une version mettant à nu l'érotisme sous-jacent dans le film d'Hitchcock; littéralement. La scène souligne la dépossession de Jake qui, comme Scottie dans

**Vertigo**, subit ce montage associatif et perd le contrôle de ses sens. La séquence souligne aussi le processus d'analyse qu'effectue De Palma; la double citation mettant en abyme l'acte faussement plagiaire du cinéaste. (On assiste quasiment à un bégaiement de la scène de **Vertigo**.) La séquence de De Palma sert aussi de commentaire cynique sur les conséquences du postmodernisme à outrance qui sévit dans l'industrie de l'image. Le cinéma actuel vulgarise les chefs-d'oeuvre d'antan et les cite sans les comprendre. Ce n'est pas un hasard si De Palma a situé l'intrigue de **Body Double** à Hollywood,

l'héroïne recule en ne quittant pas son amoureux des yeux. Gail passe devant une psyché qu'elle a savamment disposée devant l'entrée, faisant en sorte que Carlito puisse suivre sa progression dans le couloir. La jeune femme se met en scène, contrôlant le regard de Carlito et lui indiquant le moment précis où il pourra passer à l'action. Ce n'est que lorsqu'elle lui sourit par le biais de la glace, après s'être immobilisée sous l'arche d'une porte, que Carlito défonce l'entrée. Quand Gail le reçoit dans ses bras, et que De Palma fait tourbillonner la caméra autour d'eux, c'est la victoire et le pouvoir de l'héroïne qu'il souligne.



1. L'oeil voyeur de Norman dans **Psycho**
2. L'oeil accusateur de Marion dans **Psycho**
3. Le regard inquisiteur de Liz dans **Dressed to Kill**: zoom-avant optique (photogrammes tirés des films)

#### QUAND LE REGARD TUE

La guerre des sexes, chez De Palma comme chez Hitchcock, se résume essentiellement à qui détiendra le pouvoir du regard. Le maître en a fait un thriller aux accents satiriques dans **Rear Window**. Comme dans **Vertigo**, on y retrouve James Stewart en voyeur. Tout le film est une

sans pour autant qu'il y soit jamais question d'autre chose que de téléromans ou de films pornos. **Body Double** est un film pamphlétaire qui crache sur **Tinseltown**.

Dans **Carlito's Way**, le rappel du mouvement circulaire se fait dans un contexte en apparence plus anodin. Cette fois-ci, il célèbre bel et bien la réunion de deux amants mais De Palma a soin de transformer l'amorce de la scène d'Hitchcock, en nous montrant clairement que, pour une fois, le moment de séduction sera orchestré par l'héroïne. Gail usurpe donc le pouvoir de Scottie. Confrontant Carlito dans l'entrebâillement de sa porte, la jeune femme commence par lui proposer un scénario: «Vas-tu défoncer la porte? Me pourchasser à travers l'appartement? Me prendre sur le tapis?». Lorsque son compagnon lui rétorque qu'il est trop vieux pour ce genre d'ex-

métaphore du cinéma, ou plutôt, de l'expérience *spectatorielle*. On y voit Jeff, le héros, immobilisé dans son appartement à la suite d'un accident. La jambe dans le plâtre, *impotent*, il passe ses journées à espionner les voisins de ses fenêtres panoramiques, muni d'un gigantesque téléobjectif qui remplace assurément sa virilité neutralisée. Tel un spectateur au cinéma, Jeff ne peut pas agir, il ne peut que regarder. Au-delà de la précarité physique de sa position, il est surtout question de la précarité morale de sa condition. Au cours du film, Hitchcock se joue de son héros en le montrant tour à tour en contrôle de la situation puis complètement impuissant. Il en découle une critique du voyeurisme qui atteint son paroxysme lorsque Jeff espionne sa fiancée dans l'appartement d'un meurtrier. Avant de la voir dans la gueule du loup, Jeff ne prête guère



attention à Lisa, qu'interprète pourtant la fascinante Grace Kelly. Ce n'est qu'une fois *mise en scène* et mise en péril par le héros que la jeune femme se révèle d'un intérêt certain pour lui. Le regard du mâle s'en trouve de nouveau associé à un abus de pouvoir dangereux. L'ironie veut cependant que ce pouvoir de Jeff soit limité, puisque ce n'est pas en regardant Lisa qu'il la sauvera du malheur, une fois le tueur alerté de sa présence. La jeune femme devra s'en tirer toute seule, puisque son fiancé ne peut littéralement pas bouger.

On peut déduire de **Rear Window** que la nature du regard masculin, au cinéma comme dans la vie, s'organise essentiellement autour de deux pôles: l'omniscience et l'impuissance. C'est, du moins, l'interprétation de De Palma qui reprend cette dichotomie dans presque tous ses films. Lorsque le regard est assumé par un de ses personnages masculins — lorsqu'il se fait voyeur —, le cinéaste condamne le geste de son héros en nous montrant ses conséquences néfastes. La critique peut alors prendre deux formes: ou le regard masculin marque un abus de pouvoir (Jon dans **Greetings et Hi, Mom !**, Emile dans **Sisters**, Swan dans **Phantom of the Paradise**, Childress dans **The Fury**, Elliott dans **Dressed to Kill**, Burke dans **Blow Out**, Tony dans **Scarface**, Revelle dans **Body Double**, «Cain» dans **Raising Cain**) ou il se révèle inadéquat et ultimement impuissant (Winslow dans **Phantom of the Paradise**, Michael dans **Obsession**, Jack dans **Blow Out**, Jake dans **Body Double**, Eriksson dans **Casualties of War**, «Carter» dans **Raising Cain**, Carlito dans **Carlito's Way**). Dans les deux cas, l'issue est tragique... parce qu'elle comporte le sacrifice d'un personnage, la plupart du temps féminin. Hitchcock aurait approuvé.

Cette politique du regard, chez De Palma, est bien différente cependant lorsqu'il l'applique à ses personnages féminins. Lorsque ses héroïnes osent défier les règles de la société pour s'approprier le pouvoir du regard, lorsqu'elles se font voyantes — dans les deux sens du terme —, le cinéaste fait de cet acte de transgression un geste positif. Une stratégie qu'Hitchcock n'a jamais véritablement exploitée. Dans **Sisters**, le spectateur se rallie derrière Grace lorsque celle-ci mène son enquête, incorporant à sa personnalité, celles des deux héros de **Rear Window**, Jeff et Lisa. Et quand les antagonistes du film ont raison d'elle à la fin du récit, le spectateur n'applaudit pas le retour de la normalité, mais se désole plutôt de l'issue, avec De Palma. Nous avons déjà parlé de Liz, dans **Dressed to Kill**, et de Jenny dans **Raising Cain** qui vengent, à leur façon, la mort injuste de Marion dans **Psycho**. **Raising Cain** a aussi ceci de particulier que c'est une femme qui s'assure que justice soit faite. Et je ne parle pas du docteur Waldheim, qui aide les enquêteurs à

résoudre le mystère, mais bien de «Margot», l'entité féminine qui habite Carter. C'est elle qui restitue Amy à sa mère... et qui nous apparaît triomphante dans le dernier plan du film.

Les deux plus belles héroïnes de De Palma demeurent Carrie et Gillian dans **The Fury**. Le cinéaste fait d'elles les dépositaires d'un don surnaturel qui s'exprime par la vision. Carrie et Gillian n'ont qu'à regarder leurs ennemis pour les neutraliser; les deux personnages donnant raison à l'expression qu'«un regard peut tuer». Et à l'encontre de la violence engendrée par le regard masculin, celle qui s'ensuit du voyeurisme «nouveau genre» de Carrie et Gillian, est



Gillian s'appropriant à tuer du regard dans **The Fury** (photogrammes tirés du film)

sanctionnée par le cinéaste. Leur action est perçue comme un acte de vengeance mérité; elle est libératoire et fortement cathartique pour le spectateur. (Ce qui n'est pas un mince exploit, vu les tendances encore très masculines de l'auditoire moyen: on s'accommode très bien du machisme de Schwarzenegger mais pas de l'*amazonisme* de **Thelma & Louise**.) Il en va ainsi quand Carrie, d'une vive oeillette, désarçonne un

jeune cycliste qui se moque d'elle. Ou encore quand l'adolescente malingre et maladroite se transforme en reine des ténèbres, les yeux exorbités, après son baptême de sang dans la scène du bal. Même quand Carrie tue sa mère, une dévote devenue folle, son attaque aux couteaux, qu'elle lance littéralement du regard, est encore perçue comme un geste d'autodéfense. La jeune fille se doit de détruire celle qui s'est laissée transformer en bourreau par les tenants de la religion. C'est le devoir de toute femme désirant survivre dans un monde patriarcal, semble affirmer De Palma par la métaphore et l'hyperbole du fantastique. Carrie meurt peut-être à la conclusion du film (rappelant l'échec tragique de Grace aux mains de l'establishment dans **Sisters**) mais elle ne part pas sans, au préalable, dans une scène de rêve, avoir imprégné de sa mission, son amie Sue. Si cette dernière se réveille en hurlant son cauchemar, c'est sans doute devant l'immensité de la tâche qu'il lui faut maintenant accomplir.

Assurément, la vie de Sue était bien moins compliquée avant que Carrie ne lui fasse comprendre l'horreur qui se cache derrière la façade de la normalité.

C'est Amy Irving qui prête ses traits à la dauphine de Carrie, un rôle qu'elle reprend dans le film suivant de De Palma, mais sous la peau d'un autre personnage. En ce sens, **The Fury** peut être vu comme le *sequel* de **Carrie**. L'héroïne du deuxième film, Gillian, pourrait être Sue, quelques années plus tard, dotée des pouvoirs de Carrie. À l'encontre de cette dernière, cependant, Gillian saura comment s'en servir et survivre à tous ceux qui veulent sa perte, y compris Childress, l'homme au regard omniscient.

Tel qu'interprété par John Cassavetes, ce personnage antagoniste se fait pourtant l'alter ego de De Palma. Au début du film, on le voit mettre en scène la mort de son ami, qu'il veut faire tuer devant son fils. Cela pour exacerber les pouvoirs paranormaux du garçon, dont il entend se servir à des fins militaires. Durant l'attentat, Childress retient physiquement Robin, le visage tourné vers l'action. L'adolescent doit voir son père mourir pour ensuite transférer son besoin d'amour paternel sur Childress (*childless* ? «Sans enfant»). Après la scène, le nouveau patriarche confie «son» fils à ses aides et se dirige vers les remparts du haut desquels s'est déroulée la fusillade. Il remercie les cameramen qui ont filmé l'action, des agents doubles comme lui, et dit aux acteurs de sa machination qu'ils peuvent quitter. La révélation que Childress est un «metteur en scène» ne vient sans doute qu'à la fin de la séquence, mais le spectateur averti s'en sera douté bien avant: pour quel autre rôle De Palma engagerait-il Cassavetes, un acteur *réalisateur* ?



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)