Document généré le 22 nov. 2024 11:11

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Le spectacle du suspense

Martin Girard

Numéro 168, janvier 1994

Brian de Palma

URI : https://id.erudit.org/iderudit/49988ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Girard, M. (1994). Le spectacle du suspense. *Séquences*, (168), 27–30.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L M A ORIQUE

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

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

DIONYSUS IN '69 (1969)

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

HI, MOM! (1970)

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

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

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

M.G.

LE SPECTACLE DU

SUSPENSE

par Martin Girard

À Truffaut qui lui demandait d'expliquer la différence entre le suspense et la surprise, Hitchcock répondit ceci: «Supposons que deux personnages ont une petite conversation et qu'il y a une bombe sous la table. Rien ne se passe pendant un moment, puis "boum!", c'est l'explosion. Le public est très surpris, mais avant que n'arrive cette surprise, il ne se passait vraiment rien de particulier dans la scène. Maintenant décrivons ce que serait une scène de suspense. La bombe est cachée sous la table et le public le sait; il a vu quelqu'un la mettre là. Les spectateurs savent que la bombe va exploser à une heure et une horloge indique une heure moins quart. Dans ces conditions, la même petite conversation que dans la scène précédente devient fascinante parce que le public est informé du danger qui menace les personnages. Dans la première scène, le public a droit à quinze secondes de surprise, tandis que la seconde lui offre quinze minutes de suspense. Conclusion: il est préférable dans la mesure du possible

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

d'informer le public. Sauf, bien sûr, si la surprise renferme un rebondissement essentiel à l'intrigue».

Brian de Palma ne pourra jamais prétendre avoir inventé le suspense. Mais à sa façon, il a contribué à faire progresser le genre en élaborant une manière très personnelle de mettre en scène la «bombe» hitchcockienne. Le style du cinéaste se distingue par un goût marqué pour les grandes «pièces montées» de suspense, c'est-à-dire de longs moments de cinéma pur où tous les éléments visuels et sonores sont chorégraphiés pour créer une tension soutenue chez le spectateur. Bien qu'il emploie généreusement, et avec raison d'ailleurs, la grammaire hitchcockienne du suspense, Brian De Palma a développé aussi son propre style. Je vous propose d'en explorer les principaux éléments.

SCULPTER L'ESPACE-TEMPS

Dans l'exemple offert par Hitchcock, les quinze minutes de suspense sont remplies par une conversation entre deux personnages. Il n'y a pas d'autres participants et la scène ne comprend pas de *mouvement*. Quant au décor, il se limite à une table, une horloge et une bombe. Maintenant, prenons la même scène, mais ajoutons-y un *témoin*, un individu qui voit la bombe et décide d'alerter les deux autres personnages. Mais survient alors un policier ou un gardien de sécurité, peu importe, qui croit que notre témoin veut perturber la conversation entre nos deux héros. Il tente donc de l'empêcher d'atteindre ces derniers sans se douter qu'en réalité il veut leur sauver la vie. Le suspense redouble d'intensité. Pour finir, disons que la scène est tournée avec des plans-séquences, de nombreux mouvements de caméra, quelques ralentis ou encore un *split-screen* (écran divisé pour montrer en même temps deux actions parallèles), et on obtient quelque chose qui ressemble un peu plus à du De Palma qu'à du Hitchcock.

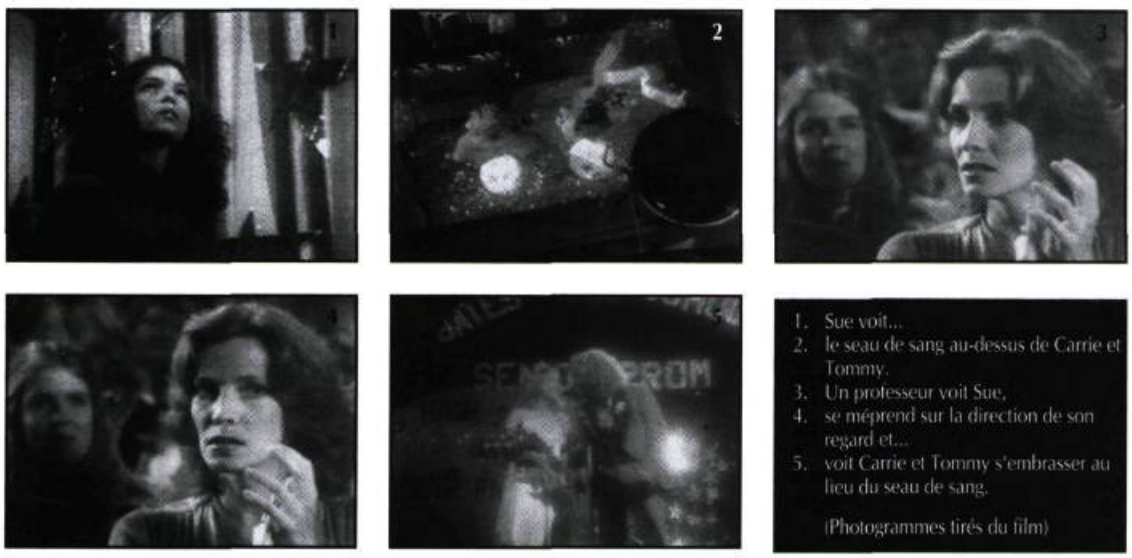
La première grande «pièce montée» de suspense tournée par Brian de Palma est probablement la séquence de meurtre dans **Sisters**. L'héroïne, Danielle, passe la nuit avec un homme, Philip, qu'elle a rencontré lors d'un jeu télévisé. Le lendemain, celui-ci apprend que c'est l'anniversaire de Danielle et décide d'aller lui acheter un gâteau. Entre temps, il a été établi que Danielle a une soeur jumelle et que cette dernière éprouve des problèmes psychologiques graves. À son retour, Philip croit voir Danielle encore au lit. C'est donc là qu'il va lui offrir le gâteau en emportant un long couteau de cuisine pour le trancher. La jeune femme s'empare alors subitement du couteau et poignarde Philip à plusieurs reprises. Cette explosion de violence provoque un choc au spectateur, mais la surprise n'est pas totale, car des éléments permettaient d'anticiper ce qui allait se passer. De Palma filme d'emblée le couteau de cuisine comme une *arme* et il établit un climat de suspense juste avant le drame en faisant régner dans la scène un calme étrange qui en lui-même augure le pire.

Mais c'est dans la suite que le réalisateur élabore une séquence de suspense hors pair. Premier élément: un *témoin*, car il faut à De Palma un témoin pour permettre au suspense d'exister, ne serait-ce qu'en fonction de l'identification du spectateur. Revenons donc à la scène: Philip, poignardé plusieurs fois mais encore vivant, réussit à se rendre jusqu'à une fenêtre pour demander du secours. Dans l'immeuble d'en face, une journaliste l'aperçoit et alerte aussitôt la police. De Palma divise alors l'écran en deux: on voit d'une part le parcours de la journaliste qui va rejoindre les policiers dans le hall d'entrée et, d'autre part, les efforts de Danielle et d'un complice qui s'empressent de cacher le cadavre de Philip.

De Palma construit son suspense sur une tension diabolique au plan de l'identification du spectateur. Nous sympathisons avec la voisine qui risque de passer pour une folle si elle arrive à l'appartement avec les policiers et qu'il ne s'y trouve plus aucun cadavre. Or, à leur arrivée dans l'immeuble, les policiers se mettent d'abord à interroger la voisine, au lieu de monter tout de suite à l'appartement où le crime se serait déroulé. Suspense, donc, car *de ce côté-là de l'écran*, on s'identifie avec la voisine et on veut, comme elle, que les policiers montent le plus vite possible. Mais, au même moment, *de l'autre côté de l'écran*, il y a Danielle et son ami qui se démènent pour effacer toute trace du meurtre. Et on s'identifie aussi à eux; on espère au fond qu'ils arrivent à tout dissimuler avant l'arrivée des policiers. Deux suspenses se confrontent sur deux parties distinctes de l'écran. De Palma nous offre un suspense atteint d'un dédoublement de personnalité, ce qui est parfait pour un film dont le thème s'inspire de **Psycho**. Les deux actions se déroulent ainsi côte à côte à l'écran pendant quelques minutes, puis finissent évidemment par converger quand les policiers arrivent à l'appartement (le *split-screen* montre alors un champ contrechamp simultané).

Dans cette scène, De Palma retarde le moment où les policiers interviennent afin d'étirer le suspense au maximum. C'est une des clés essentielles de tout suspense: faire durer le moment de tension pour exacerber le sentiment d'angoisse du spectateur. Pour ce faire, De Palma utilise fréquemment le ralenti, comme dans cet autre magnifique «pièce montée» qu'est la séquence finale d'**Obsession**. Dans cette scène, le suspense repose sur le fait que le héros veut tuer sa fiancée qu'il croit injustement coupable d'une terrible supercherie. Il ignore que la jeune femme est en réalité sa propre fille. Dans un aéroport, l'homme repère sa victime au bout d'un long

L'ÉCHEC DU REGARD DANS CARRIE



1. Sue voit...
2. le seau de sang au-dessus de Carrie et Tommy.
3. Un professeur voit Sue,
4. se méprend sur la direction de son regard et...
5. voit Carrie et Tommy s'embrasser au lieu du seau de sang.

(Photogrammes tirés du film)

corridor; il sort son arme et avance vers elle, prêt à tirer. En le voyant venir, la jeune femme se met à courir à sa rencontre, ne soupçonnant pas ses intentions.

Le suspense atteint son apogée dans cet instant où les deux personnages courent l'un vers l'autre. En temps normal, ils devraient se rejoindre en quelques secondes. D'ailleurs, juste avant, dans la même scène, un policier parcourt en huit secondes la distance qui sépare nos deux héros. Or, ces derniers doivent en principe se rencontrer au milieu du parcours; ils devraient donc y arriver en quatre ou cinq secondes. Mais De Palma s'arrange pour que les deux héros mettent au total *quarante* secondes avant de se rejoindre! Il y parvient simplement en filmant leur course au ralenti et en manipulant notre perception de l'espace qu'ils traversent pour retarder au maximum le moment du «contact». Inutile de dire que la tension qui en résulte est extraordinaire.

L'utilisation du ralenti pour étirer le suspense au maximum est un des éléments clés de la prodigieuse séquence de bal dans **Carrie**. Mais il y a beaucoup plus dans ce morceau de bravoure qui renferme presque tous les éléments du suspense depalmien. La séquence se déroule dans une vaste salle d'école secondaire où l'on célèbre le bal de fin d'année. Un très long mouvement de caméra établit efficacement les points de tension de la scène en partant de la table de Carrie pour se rendre jusqu'au plafond de la salle afin de révéler ce qui constitue la «bombe» de cette séquence: le seau de sang au-dessus du podium. Durant son parcours, la caméra filme au passage les deux jeunes dissimulés sous la scène, prêts à tirer sur la corde fatidique. Le plan-séquence permet aussi de repérer la présence d'une étudiante sympathique à Carrie, Sue, qui sera le témoin privilégié du drame à venir.

Le ralenti débute au moment où Carrie et son camarade se lèvent pour se rendre au podium après avoir été élus couple de la soirée. Le suspense est d'abord créé par un va-et-vient très efficace entre le couple Carrie-Tommy qui marchent vers la scène, heureux et souriants, et le couple Chris-Billy qui savourent déjà leur mauvais coup cruel. Carrie et Tommy montent sur scène; la jeune fille est couronnée, tout le monde l'applaudit, tandis que Chris met la main sur la corde pour tirer.

La «bombe» est placée, prête à exploser; la victime vient de prendre place. Le suspense bat son plein. Mais ce n'est qu'un début. De Palma introduit maintenant le rôle du témoin, Sue, l'étudiante compatissante qui a suggéré à son propre petit ami d'inviter Carrie au bal. Dissimulée sur le côté de la scène, d'où elle admire avec satisfaction le triomphe de Carrie et Tommy, la jeune fille remarque par hasard la corde qui monte jusqu'au plafond. Elle repère ainsi le seau de sang qui menace de se déverser à tout moment sur Carrie. La dynamique du suspense vient de s'enrichir d'un nouvel élément: un *témoin* a vu la bombe et va maintenant tenter d'alerter la victime. Mais voilà qu'un professeur intervient pour stopper la jeune fille, croyant à tort qu'elle est jalouse de Carrie et qu'elle lui veut du mal.

L'enseignante a pourtant suivi le regard de Sue qui fixait le seau de sang au dessus de la scène. Mais elle n'a rien remarqué, rien sinon Carrie et Tommy qui s'embrassaient. L'intervention d'un témoin agissant est donc court-circuité par l'action d'un autre témoin qui n'a pas su regarder dans la bonne direction. De Palma articule tout le suspense de la scène autour de la désynchronisation du regard des deux témoins.

L'échec du regard, dont est coupable le professeur, est un élément utilisé fréquemment par De Palma pour créer une tension et faire naître des situations de suspense. Avec sa caméra omnisciente, le réalisateur signale au spectateur la présence d'un élément menaçant que ne voit pas le personnage de la scène. C'est un élément classique du suspense que De Palma emploie avec une indéniable habileté. Dans **Obsession**, par exemple, il y a ce plan où une valise pleine d'argent est substituée par une autre à l'insu du héros. Dans **Dressed to Kill**, il y a ce passage dans le métro où l'héroïne est poursuivie à la fois par un meurtrier et par un gang de voyous. Elle demande l'aide d'un policier qui scrute alors le quai pour tenter de repérer les agresseurs: il regarde à gauche quand le meurtrier entre dans le métro à droite, puis il se tourne vers la droite quand les voyous se faufilent à gauche!

ÉMOTION

Si les échecs du regard peuvent susciter des éléments de suspense, l'émotion pure naît plus naturellement du contact direct entre un drame et son témoin. C'est une constance dans l'oeuvre de De Palma que de miser sur la force du point de vue subjectif pour rendre plus poignant un événement dramatique et amplifier du même coup l'impact du suspense en lui ajoutant une dimension tragique. Un des premiers exemples, et un des plus forts, apparaît dans **The Fury**, lors de la scène d'évasion de la jeune héroïne. Entièrement filmée au ralenti, cette scène contient tous les éléments clés des grandes «pièces montées» de De Palma. L'héroïne, une jeune télépathe, veut s'enfuir de l'institut où sa mère l'a placée. Elle s'est entendue avec sa complice, une employée de l'institut qui doit lui ouvrir la porte et la conduire en courant jusqu'à un ami qui les attend à l'extérieur dans une voiture de taxi.

C'est cette rencontre entre le suspense et l'émotion qui fait tout le prix de films comme *Blow Out* ou *The Fury*.

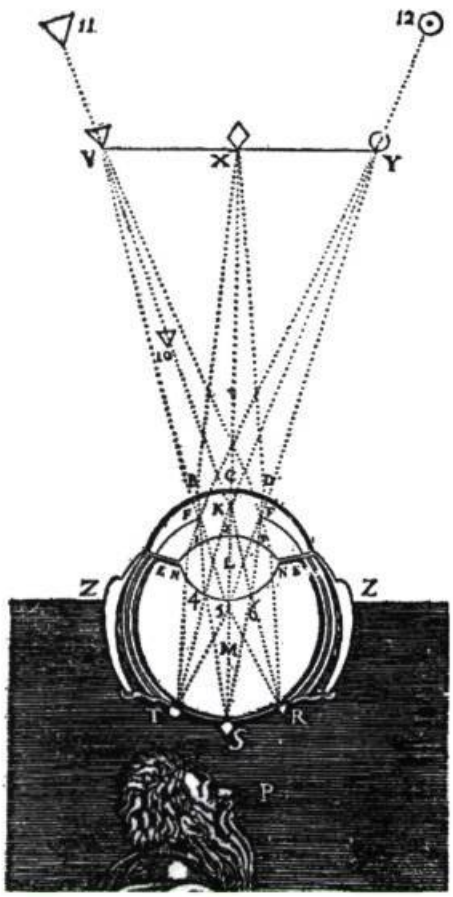
De Palma utilise le ralenti dès le moment où les deux femmes sortent de l'immeuble et se mettent à courir. La «bombe» du suspense ne se fait pas attendre très longtemps: des agents de sécurité repèrent vite les deux fugitives et les prennent en chasse. C'est alors qu'intervient l'ami dans le taxi, armé d'un revolver. Il tire vers la voiture des agents et tue le chauffeur, tandis que les deux femmes continuent à courir pour le rejoindre. Elles ne s'aperçoivent pas que l'automobile de l'agent abattu fonce droit vers elles (échec du regard). Leur ami voit le drame qui s'annonce mais n'a pas le temps d'agir: l'employée de l'institut perd la vie de façon affreuse sous le regard horrifié de ses amis. Toute la séquence fait basculer le suspense dans le domaine de l'émotion «opératique». Dans ce passage, De Palma démontre à merveille que l'identification du spectateur aux personnages fonctionne pour créer du suspense, mais aussi de l'émotion. En fait les deux sentiments se nourrissent mutuellement. Et la mise en scène du réalisateur s'organise en tenant compte de cette dynamique double.

C'est cette rencontre entre le suspense et l'émotion qui fait tout le prix de films comme **Blow Out** ou **The Fury**. Le ralenti dans la scène finale de **Blow Out** a sûrement pour fonction de retarder le moment où le héros rejoindra l'héroïne en détresse, créant par conséquent un suspense. Mais je pense aussi que De Palma veut souligner l'agonie du personnage qui, à ce moment-là, sait peut-être déjà qu'il est trop tard pour sauver la vie de sa copine. Il y a à l'oeuvre chez De Palma une sensibilité très particulière, sombre et poignante, qui s'exprime idéalement dans ces grandes scènes où la mise en scène exacerbe la nature du drame.

Dans **Casualties of War**, la mise à mort de la jeune Vietnamienne se déroule dans les mêmes circonstances. Ici, De Palma étire aussi le continuum espace-temps pour exacerber la tension, mais sans recourir au ralenti. Il se

contente simplement de jouer avec l'ambiguïté de la profondeur de champ pour rendre impossible au spectateur d'évaluer avec précision la distance qui existe entre les personnages. Il peut ainsi montrer la victime qui marche en direction de ses bourreaux en retardant au maximum le moment où elle sera face à face avec eux. Tout cela se déroule bien sûr sous le regard d'un témoin qui tente de prévenir le meurtre, sans y parvenir. Cette scène contient tous les éléments d'une grande «pièce montée» depalmienne, en particulier parce que le suspense ici n'est plus une fin en soi, mais un moyen pour nous faire vivre et comprendre la détresse tragique du témoin impuissant. Les exemples sont légion: la mère dans la séquence de l'escalier de **The Untouchables**, l'héroïne de **Raising Cain** qui ne parvient pas à rattraper sa fillette qui tombe du haut d'un balcon, la maîtresse de Carlito dans la scène finale de **Carlito's Way**, l'acteur-voyeur dans **Body Double** qui arrive trop tard pour sauver la vie de la voisine qu'il épiait, etc.

D'un film à l'autre, De Palma a raffiné sa technique de mise en scène, ce qui lui a permis d'utiliser le temps et l'espace avec toujours plus de contrôle. Mais ultimement, c'est l'émotion qui est devenue le dynamo moteur des grandes scènes de suspense du réalisateur. On ne peut donc plus parler simplement de virtuosité technique, car ici le cinéma pur engendre l'émotion pure. Et c'est aussi la poésie du mouvement filmique comme métaphore des sentiments humains. Aucun autre cinéaste américain n'égale De Palma dans ce domaine. ☆



Casualties of War

LE MOTIF DU SANG

par André Caron

Dans les années 70 et 80, Brian De Palma est devenu la cible privilégiée des gens bien pensantes et des âmes sensibles scandalisées par l'utilisation jugée excessive et complaisante de la violence au cinéma, mais plus précisément dans ses films : le meurtre de Kate dans un ascenseur dans **Dressed To Kill**, le bain de sang de **Carrie** lors du bal de graduation, l'assaut final sur la villa de Tony Montana dans **Scarface**. Ironiquement, ces attaques de la critique ont probablement fait couler plus d'encre qu'il y a de sang dans tous les films de De Palma réunis. On a toujours attaqué ses films pour les mauvaises raisons. Au-delà des considérations «anthropo-psycho-socio-politico-économiques», il faudrait peut-être se demander pourquoi Brian De Palma ressent le besoin de faire usage de la violence dans ses films et comment elle s'incorpore dans la thématique de l'auteur.

Il n'est pas nécessaire de reprendre ici l'infini répertoire d'arguments pour ou contre la violence dans les films. Soulignons simplement que la violence existe dans la société, donc elle ne peut que se refléter dans l'expression artistique qui, par définition, s'interroge sur le fonctionnement de cette même société. Cependant, il arrive très souvent qu'au cinéma, particulièrement dans le cinéma commercial américain, la violence ne soit employée que de façon gratuite, dans un but d'exploitation systématique de puérils frissons garantis ou argent remis (les «cheap thrills»). Prenons en exemple certains *slashers* comme la série des **Friday The 13th** ou les derniers épisodes des **Nightmare on Elm Street**. La violence y est gratuite parce qu'elle n'est pas le résultat d'une progression dramatique issue du conflit généré par l'antagonisme des personnages. Elle n'est pas non plus déclenchée par les motivations profondes de ces personnages. Le spectateur n'est pas associé ou impliqué directement par cette violence. Il ne fait que la contempler passivement, y retirant un plaisir momentané et vite oublié, qui provient uniquement des variations sur les manières de tuer (démembrement, décapitation, empalement et autres délectables massacres...). Outre leur refus ou leur incapacité à toucher émotivement le spectateur, ces films deviennent souvent misogynes et racistes, procurant tout au plus à l'audience le sentiment cathartique d'avoir