

Le motif du sang L'opéra de la violence

André Caron

Numéro 168, janvier 1994

Brian de Palma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49989ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

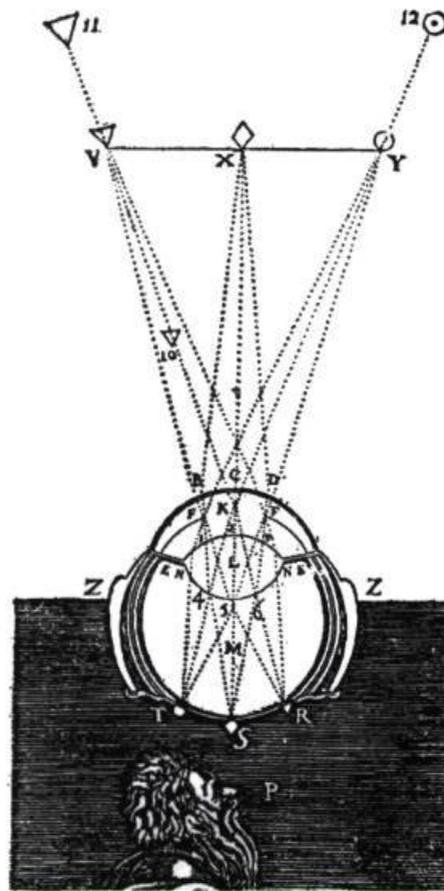
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caron, A. (1994). Le motif du sang : l'opéra de la violence. *Séquences*, (168), 30-34.

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» depalminienne, 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. ☆



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 émotionnellement le spectateur, ces films deviennent souvent misogynes et racistes, procurant tout au plus à l'audience le sentiment cathartique d'avoir

Casualties of War



échappé à la boucherie, sans pour autant avoir dû se questionner sur sa propre responsabilité de voyeur, donc de participant visuel à ces meurtres.

Il en va tout autrement dans les films de Brian De Palma. Cet artiste excelle dans les films de suspense. Il se questionne sur la mécanique de ce genre et sur la fonction de la violence dans celui-ci. Pourquoi la violence est-elle autant attirante, visuellement «belle»? Pour De Palma, elle fusionne deux des qualités essentielles au cinéma en tant que forme d'art spécifique : elle engendre le mouvement et elle est une source d'émotion pure. Pour lui, la violence n'est utile que si le spectateur en vient à se sentir personnellement impliqué et même responsable de ce qu'il voit. Son statut de voyeur ne demeurera pas impuni. C'est pourquoi, chez De Palma, la brutalité n'est jamais gratuite. Elle est toujours justifiée par le déroulement narratif, par la progression dramatique et par les motivations des personnages, motivations clairement démontrées par la mise en scène et par la mise en place rigoureuse du processus d'identification.

Même dans ses films de commande, comme **Scarface** et **The Untouchables**, De Palma réussit à poursuivre sa réflexion sur la violence. **The Untouchables** démontre précisément comment De Palma procède pour provo-

quer l'engagement émotif du spectateur dans les horreurs qu'il regarde. Dans ce film, l'agent fédéral Eliot Ness (Kevin Costner) obtient l'aide d'un vieux routier des forces de l'ordre, Jimmy Malone (Sean Connery), pour lutter contre le gangster Al Capone (Robert De Niro). Bien évidemment, le spectateur s'identifie rapidement au tandem, puisqu'ils sont tous deux le moteur de l'action et qu'ils accomplissent ensemble des actes de bravoure spectaculaires. Ce qui sépare les personnages psychologiquement devient également ce qui les unit. Ness est un héros naïf et pur parce qu'il n'est pas encore souillé par la violence et la corruption qui grugent Chicago, alors que Malone, lui, a été victime de cette corruption et qu'il professe une version modifiée

de la politique de l'Ancien Testament: oeil pour oeil, dent pour dent.

On peut donc voir se dessiner un sous-texte religieux, où la violence prend forme de rituel ou de sacrifice. C'est d'ailleurs dans une église que Malone invite Ness à combattre Capone avec ses propres armes : «Jusqu'ou es-tu prêt à aller? Si tu t'engages dans ce combat, tu dois te rendre jusqu'au bout. S'il sort un couteau, tu sors un fusil; s'il blesse un des tiens, tu envoies un des siens à la morgue». Mais Ness, de par sa personnalité, ne peut se résoudre à faire ce que Malone lui conseille. Plus tard, lors d'une

projectile, nous pouvons constater l'impact qu'une telle agression produit sur le sujet. Ainsi, De Palma nous confronte directement à l'acte de regarder une mise en scène de la violence. Par la même occasion, Malone démontre à Ness ce qu'il entend par «Jusqu'ou es-tu prêt à aller»... du moins, sur un cadavre.

Ce qui conduit à la mort de Malone. Il meurt parce qu'il ne respecte pas ses propres conseils. Un des hommes de Capone s'introduit chez lui et le menace d'un couteau. Malone sort un fusil court mais ne tire pas sur le bandit. Il le chasse de la maison et c'est en arrivant sur la galerie arrière qu'il se fait descendre à la mitrailleuse. Il tombe à plat ventre et rampe dans le passage jusqu'au salon, laissant derrière lui une trainée de sang, pendant qu'un air d'opéra se fait entendre de plus en plus fort sur la piste sonore. L'émotion atteint alors son paroxysme. De Palma utilise la musique comme un catalyseur privilégié pour amplifier les émotions, la violence prenant ainsi une dimension dramatique comparable au lyrisme des opéras ou des tragédies. Aristote parlerait de catharsis et de prise de conscience impliquant directement le spectateur.

Mais il y a plus. Ness arrive trop tard pour sauver Malone et assiste impuissant à sa mort. L'agent se précipite au flanc de son ami et se

couche sur lui pour entendre son coeur. Ce faisant, il s'imbibe du sang qui couvre en entier le corps du mourant étendu sur le tapis. Cela produit un effet de décalque rougeâtre. Dans son dernier souffle, Malone tend la main gauche, maculée de sang, vers un journal près de lui. Ness remarque le geste, tend la main droite, également recouverte du sang de Malone. Mais au lieu de prendre le journal, Ness saisit le sifflet du policier qui symbolise l'amitié liant les deux hommes. Il ramène l'objet vers Malone et, pendant un bref instant, leurs mains fusionnent en un seul corps. Avant de s'éteindre, le héros réitère sa demande initiale : «Jusqu'ou es-tu prêt à aller?». Ness peut maintenant assumer les conséquences de cette violence, devenir responsable de ses actes, venger



1. Carrie 2. Le regard horrifié de Gillian devant le «spectacle depalmeien» dans **The Fury**. 3. **Scarface**.

embuscade à la frontière canadienne, Ness tire à bout portant sur un trafiquant qu'il avait sommé quelques secondes plus tôt de se désarmer. Bouleversé par son propre geste, Ness lui crie : «Pourquoi n'as-tu pas jeté ton arme? Est-ce juste un jeu?». Donc, Ness ne peut assumer la violence à laquelle il participe désormais, et nous aussi par ricochet.

Quelques instants plus tard, afin de forcer un acolyte de Capone à parler, Malone se sert du cadavre du trafiquant en lui tirant une balle dans la cervelle. Ness, Malone et les spectateurs savent qu'il est mort, mais pas l'acolyte. Une fenêtre fait écran entre le cadavre et ce dernier. Quand le sang éclabousse la vitre sous la force du

la mort de son partenaire et arrêter Capone en appliquant la loi du policier. Malone mort, Ness endosse les motivations de son ami.

Cette scène s'avère remarquable à plus d'un égard. Elle regroupe plusieurs éléments de l'art depalmyen. D'abord, le sang comme leitmotiv. Chez De Palma, le sang marque les grands moments du récit. Il sert de point de repère annonçant l'effusion à venir et préparant psychologiquement autant le spectateur que les personnages. Dans le plan d'ouverture de **The Untouchables**, Capone se fait légèrement couper par le barbier qui le rase. C'est le point de départ d'une escalade progressive de la violence et du sang renversé, culminant avec la mort de Malone et l'affrontement à la gare centrale qui lui succède. Le sang prend également la forme d'un rituel quasi religieux, un rite de passage dans lequel un sacrifice humain devient inévitable. C'est à l'église que Malone professe sa loi par le sang et c'est dans le sang d'un cadavre qu'il baptise le pur Eliot Ness. Malone deviendra lui-même l'agneau sacrifié qui permettra à Ness de devenir le justicier redoutable qu'il admirait en son mentor. Sa communion a donc lieu dans un bain de sang, celui de Malone.

Cette forme de leitmotiv jalonne l'oeuvre de De Palma. Dans **Sisters (Soeurs de sang** en français), le sang représenté à la fois un déchirement physique (la séparation de soeurs siamoises jointes à la hanche) et un déchirement psychologique (l'une des soeurs étant décédée durant l'opération, l'autre assume la personnalité de la défunte). Dans **Obsession**, la tentative de suicide de la fille avec des ciseaux annonce et détermine l'issue de la rixe où son père tue son associé... avec des ciseaux. Dans **Phantom of the Paradise**, Winslow et Phoenix sont directement liés au sang de Swan par le contrat diabolique qu'ils ont signé, et la mort des deux premiers dépend de la mort du troisième. Dans **Carrie**, le sang menstruel de l'adolescente déclenche le pouvoir de la jeune femme en devenir (son pouvoir tant sexuel que télékinétique), comme plus tard son baptême par le sang (un seau rempli de sang de cochon lui tombe sur la tête et lui asperge le corps) déclenchera l'hécatombe du bal des finissants auquel elle a été offerte en sacrifice.

Le sang, rituel ou sacrifice, tisse un réseau complexe de liens et de renvois et s'intensifie de film en film pour atteindre dans **The Fury** une sorte de perfection thématique que l'auteur n'a pas dépassée depuis. La jeune Gillian possède un don de clairvoyance qui cause des saignements abondants chez les personnes qu'elle touche. Chaque vision ouvre de vieilles blessures ou en provoque de nouvelles. Le sang surgit donc

CARLITO'S WAY

Après s'être auto-parodié et auto-cité dans **Raising Cain** un film que l'on pourrait pratiquement voir comme un résumé de carrière, Brian De Palma retrouve dans **Carlito's Way** non seulement Al Pacino mais aussi, l'univers de **Scarface**. Que cette résurgence du passé se manifeste nostalgiquement ou par l'entremise d'un retour aux sources voulu, l'inévitable comparaison qui en résulte, entre **Scarface** et **Carlito's Way**, s'avère étonnamment instructive.

Ainsi, les deux oeuvres transmettent une vision cynique de l'Amérique. Une déconstruction du rêve américain devrait-on dire. Cependant, un élément oppose le premier au second: d'intérieur qu'il était dans **Scarface**, le rêve devient extérieur dans **Carlito's Way**. Tony Montana arrive (dans les deux sens du terme) aux États-Unis et s'y installe en défonçant des portes et des cervelles alors que Carlito Brigante⁽¹⁾ veut sortir, profiter de sa liberté ailleurs, sur Paradise Island plus précisément. De même, l'environnement des deux protagonistes supporte tout autant la thèse antinomique. La géographie de la villa de Montana rappelle celle de la discothèque de Brigante, les deux endroits étant munis d'un escalier courbe menant au bureau où l'on "brasse des affaires" et où des trahisons se trament. On remarque toutefois, chez Montana, une chaleur, baroque et étouffante, qui contraste violemment avec la froideur chromée et ultra-propre du cocon de Brigante⁽²⁾. Dans cette optique, **Carlito's Way** paraît bien aseptisé par rapport à son prédécesseur. On aurait tort de

littéralement de l'intensité de l'expérience de voir et l'émotion ainsi provoquée. Gillian en vient à redouter son pouvoir. Elle devient terrifiée à l'idée de voir, car chaque vision la conduit inévitablement au dénouement tragique de la fin.

Par ailleurs, le cinéaste conçoit toutes les scènes où Gillian utilise ses dons d'omniscience,



Al Pacino

s'arrêter à une pareille lecture puisque le dialogue intertextuel entre les deux longs métrages valide plusieurs aspects de **Carlito's Way**.

La pureté de Carlito, voire même sa volonté expiatoire, n'est plausible que dans la mesure où l'on suppose qu'il partage un passé criminel similaire à celui de Tony. On peut jusqu'à présumer que Carlito était Tony avant son incarcération. De cette manière, il devient possible de croire Gail, la compagne de Carlito, lorsqu'ils se retrouvent et qu'elle constate la transformation de son ex-partenaire en lui disant: "Tu as changé"⁽³⁾. Autrement, Carlito ne serait qu'un manipulateur de plus, et il y perdrait toute sa dimension romantique, pour ne pas dire tragique.

Un transfert analogue à celui entre Tony et Carlito se développe entre Brigante et David Kleinfeld, son avocat. Pendant l'emprisonnement du premier, le second adopte les habitudes de son client et se métamorphose en véritable truand. Un dédoublement digne de Docteur Jekyll et Mister Hyde! La scène où Gail danse avec un étranger illustre à merveille cet échange caractériel. Initialement, Gail et Carlito dansent au son d'un imperturbable disco. La pièce terminée, Carlito opte pour une pause alors que Gail, une danseuse professionnelle, a le vent dans les voiles et rejoint un partenaire plus doué. Carlito les observe, sans jalousie, d'un oeil admiratif. Kleinfeld se lève et se poste derrière la chaise de Brigante. Le plan souligne la

de telle sorte à souligner qu'elle est une spectatrice de la violence depalmyenne, au même titre que nous. Lorsque l'esprit de l'héroïne se joint à celui de Robin (l'adolescent qui a cru voir son père mourir au début du film), Gillian voit elle aussi le massacre. De Palma la cadre frontalement, forçant l'actrice à regarder droit dans l'objectif. Dans le contrechamp se trouve un écran de télé, celui sur lequel Robin doit



Al Pacino et Sean Penn dans *Carlito's Way*

dualité qui s'installe entre les deux hommes, sur un même axe et dans un cadre unique. Kleinfeld s'écrie: "Comment peux-tu les laisser faire?". Brigante lui répond: "J'aime les regarder". L'avocat, visiblement dégoûté, agit ensuite agressivement, ce qui détonne avec le comportement pacifique de Carlito, qui tente de le convaincre de la beauté du mouvement. C'est pourtant lui qui devrait se fâcher. Le caractère ignoble de Kleinfeld éclate vraiment plus tard, lorsqu'on comprend qu'il a trahi celui qu'il a défendu et libéré. L'avocat traîne son client dans une affaire louche qui le compromet suffisamment pour le renvoyer en prison: il force sa complicité dans le meurtre d'un client à qui il a extorqué un million de dollars. Les mots de Carlito à son endroit sont lourds de sens: "Tu n'es plus un avocat à présent. Tu es un gangster". Peu après, ayant refusé une invitation à célébrer, Brigante ajoute: "Nous sommes quittes!", une phrase qui, en anglais, renvoie à l'idée du double: "We're even", égaux. David et Carlito ne font qu'un.

Poussé plus loin, le concept du double nous amène au réalisateur lui-même, dans l'extraordinaire séquence de billard. Pacino devient ici l'alter ego de De Palma et met littéralement en scène l'action du moment, à l'instar de Sissy Spacek dans la scène du bal de *Carrie*. Dès qu'il flaire la menace, le personnage ôte ses lunettes (fumées): il est tout yeux. Fébrilement, dans l'ultime but de neutraliser ceux qui menacent la vie de son cousin, Brigante prépare son coup. Feignant une démonstration

de savoir-faire au billard, il sollicite l'assistance des deux criminels, leur indiquant leur position et ce qu'ils doivent faire. *Il leur donne un rôle!* Carlito fait tout pour les distraire de ses véritables intentions. Le moment opportun venu, il frappe mais ne parvient qu'à sauver sa peau. Dans l'intérim, on a droit à une incroyable montée de tension, bâtie sur le regard. De Palma avance sur les yeux de Pacino, nous faisant voir ce que les autres ne voient pas, jusqu'au reflet fatidique du tueur sur les verres-miroir de lunettes fumées. À couper le souffle!

L'association De Palma-Brigante nous ramène au désir d'expiation de ce dernier, tel que mentionné plus haut. Ainsi, le chemin rédemptoire parcouru par Carlito devient celui de son créateur. Ce qui explique par exemple la fadeur qui se dégage de *Carlito's Way*. On entend presque De Palma s'excuser d'avoir commis *Scarface*. Le réalisateur se montre plutôt timide dans son dernier film, favorisant la retenue au détriment de l'excès qu'on lui connaît. Et qui détermine notre admiration ou notre aversion pour son oeuvre. Le maître contemporain du suspense fait un usage abondant et inhabituel de champs-contrechamps et son récit repose prioritairement sur les dialogues, rendant *Carlito's Way* par trop verbeux.

Mais attention! Il ne faudrait surtout pas s'imaginer que *Carlito's Way* ne porte pas la griffe de son auteur: le plan-séquence d'ouverture rassurera à lui seul les fans

du cinéaste. Dans un superbe noir et blanc soutenu par un ralenti lyrique et une musique déchirante, il nous sert un de ces mouvements de caméra acrobatiques dont il partage le secret avec Scorsese. Le point de vue subjectif de Brigante, nous montrant un plafond éclairé au néon, transforme l'écran du cinéma en un immense oeil et nous invite à une nouvelle *leçon de regard* de De Palma. L'image, arrondie aux quatre coins par un effet de lentille et de filtre, donne réellement, à l'image, la forme de l'organe de la vue. Une émotion purement visuelle!

Et que dire du dernier tiers du film, dont toute l'issue repose sur la (mauvaise) compréhension qu'ont les personnages de ce que leur révèle leur vision. Lorsque Carlito dit: "Quand on ne voit plus les angles, les problèmes commencent", De Palma souligne l'importance de la phrase en incluant dans le plan, derrière Pacino, le personnage qui s'apprête à le trahir. La scène suivante nous montre Kleinfeld succomber à l'attaque d'ennemis parce qu'il n'a pas su d'où les voir venir. De même, tout de suite après, Carlito tombe aux mains du DA parce qu'il n'a pas vu qu'on le suivait. Les agents sont pourtant très visibles dans l'arrière-champ de l'image. À la fin du film, n'ayant d'yeux que pour Gail, Carlito court vers elle sans remarquer que «l'ange de la mort» vole à ses côtés, au ralenti. Lorsque Blanco abat Brigante, la surprise se lit sur les traits du héros. Carlito meurt bel et bien parce qu'il a cessé de voir ce que les angles cachent.

visionner sans cesse le «meurtre» de son père. De façon très littérale, Gillian revoit donc le début du film! À l'encontre de la majorité des spectateurs, cependant, la jeune fille laisse connaître son dégoût devant la brutalité de la scène. Chaque nouveau plan de son visage nous la montre de plus en plus horrifié. Gillian proteste contre la violence qu'on lui impose. De Palma suggère sans doute que nous devrions faire de même.

Scarface est sans doute le film pour lequel Brian De Palma a dû subir les pires attaques, tant de la presse que de la censure de l'industrie cinématographique américaine (la M.P.A.A.). Pourtant, ce film s'inscrit parfaitement dans la thématique de l'auteur. Tony Montana est un immigré cubain qui aspire au rêve américain. De Palma critique ce rêve fondé sur l'accumulation d'argent et de biens matériels en le plongeant

dans un bain de sang. Pour acheter son entrée légale aux États-Unis, Tony doit tuer un autre Cubain. Voulant faire de l'argent rapidement, il se mêle au milieu du trafic de cocaïne à Miami. Son baptême dans la violence a lieu dans une baignoire, alors qu'un de ses amis se fait trancher le bras avec une scie mécanique: il s'agit encore une fois d'un agneau sacrifié que Tony (et nous) sommes forcés de voir. Sa vengeance ne se fait

FILMOGRAPHIE

1964-66 : The Wedding Party	1980 : Home Movies
1968 : Murder a la Mod	1980 : Dressed to Kill
1968 : Greetings	1981 : Blow Out
1969 : Dionysus in '69	1983 : Scarface
1970 : Hi, Mom !	1984 : Body Double
1970-72 : Get to Know your Rabbit	1986 : Wise Guys
1973 : Sisters	1987 : The Untouchables
1974 : Phantom of the Paradise	1988 : Casualties of War
1976 : Obsession	1990 : The Bonfire of the Vanities
1976 : Carrie	1992 : Raising Cain
1977 : The Fury	1993 : Carlito's Way

La construction en boucle du scénario de **Carlito's Way** évoque le chef-d'œuvre de Billy Wilder, **Sunset Boulevard**. Bien qu'ici, on se fait raconter une histoire par un mourant plutôt que par un mort. Cette structure narrative, basée sur le flash-back, appuie le discours du cinéaste. Elle lui permet de nous apprendre à regarder (et à écouter). L'ouverture nous offre le profil de Benny Blanco, le tueur de Carlito, et pourtant on oublie l'information. Par deux fois, au cours de la visite de Carlito à l'hôpital, De Palma nous fait comprendre que Brigante a vidé le revolver de Kleinfeld: lorsque Carlito remet l'arme sur la table, le baril vide face à la caméra, puis par un mouvement d'appareil vers sa main camouflant les balles. Pourtant, on ne réalise que plus tard l'acte de Carlito, après avoir vu l'avocat dans l'incapacité de tirer sur son attaquant. De Palma clôt la séquence sur Brigante qui jette les balles dans une poubelle, comme pour nous narguer. "Je vous l'avais pourtant montré", semble-t-il nous dire.

La voix off de Pacino nous dispense aussi le même genre d'informations. Il nous annonce, avant d'entrer dans la salle de billard avec son cousin, qu'il en ressortira cinq minutes plus tard avec 30 000 \$ dans ses poches. Une information que l'on oublie dès que le génie filmique de De Palma nous aspire dans l'action. Idem pour la «surprise» de son meurtre à la fin du film. La poursuite qui nous y amène nous agrippe totalement grâce à d'époustouflants plans-séquences.

Dans ses meilleurs moments, **Carlito's Way** nous rappelle la quintessence du style depalmeien. Il en célèbre également toute la grandeur et la beauté.

Alain Dubeau

- 1 Les noms de famille des deux personnages participent également à la dichotomie proposée plus haut. Montana est aussi un état américain et renforce la nature ascensionnelle (Montana) du récit de Scarface. Brigante ressemble au mot français brigand, dénominateur qui sied curieusement beaucoup mieux à Tony qu'à Carlito.
- 2 Cette discothèque constitue un substitut de résidence pour Carlito. De fait, jamais on ne voit l'endroit qu'il habite. Tony au contraire, s'enracine lourdement dans sa terre d'adoption. De là ressort une nouvelle preuve des intentions qui polarisent les deux héros. Autrement dit, Tony wants to make it there (ce qu'il accomplit, à sa perte), tandis que Carlito wants out (ce qu'il atteint partiellement).
- 3 Transformation d'autant moins crédible qu'elle est proclamée par un Pacino nouvellement «oscarisé», dans une scène de cour totalement ironique où il se fait justement rappeler à l'ordre. Le juge, interprété par le réalisateur Paul Mazursky, lui lance sardoniquement: «S'il vous plaît, monsieur Brigante, vous n'êtes pas en train d'accepter un trophée ici.»

CARLITO'S WAY — Réal. : Brian De Palma — Scén. : David Koepp, d'après les romans *Carlito's Way* et *After Hours* de Edwin Torres — Phot. : Stephen H. Burum — Mont. : Bill Pankow, Kristina Boden — Mus. : Patrick Doyle — Son : Les Lazarowitz — Déc. : Richard Sylbert — Cost. : Aude Bronson-Howard — Int. : Al Pacino (Carlito Brigante), Sean Penn (Kleinfeld), Penelope Ann Miller (Gail), John Leguizamo (Benny Blanco) Luis Guzman (Pachanga), Ingrid Rogers (Steffie), James Rebhorn (Norwalk), Joseph Siravo (Vinnie Taglialucci), Viggo Mortensen (Lalin), Adrian Pasdar (Frankie), Paul Mazursky (le juge Feinstein) — Prod. : Martin Bregman, Willi Baer, Michael S. Bregman — États-Unis — 1993 — 141 minutes — Dist. : Universal.

pas attendre : le tueur est lui-même éliminé par Tony, qui le tire à bout portant, dans une rue achalandée, en plein jour, sous le soleil brûlant. Ainsi s'amorce l'escalade de la violence qui atteint son apogée dans la scène finale, elle-même déclenchée par Tony qui a tué l'assassin personnel de Soza, le chef du cartel péruvien. La flaque de sang de cet étranger qui inonde la vitre de la voiture annonce irrémédiablement la mare

d'hémoglobine dans laquelle plonge le corps de Tony, criblé de centaines de balles. Une mort qui prend l'allure d'un orgasme d'une violence inouïe, digne de *Macbeth* ou d'*Andromaque*.

La même chose se reproduit dans **Carlito's Way**. Dans la salle de billard où un échange de drogue a lieu, le neveu de Carlito se fait également sacrifier. Tel un agneau, son agresseur

lui étire le cou pour mieux lui trancher la gorge à l'aide de son couteau. Bien sûr, Carlito observe la scène, se prépare à intervenir mais ne parvient pas à le sauver. Cette scène traduit bien son impuissance à quitter un milieu qui ne cesse de venir à sa rencontre. Comme Jimmy Malone dans **The Untouchables**, son refus de suivre les règles du milieu causera sa propre perte. Un jeune caïd fait du grabuge dans son bar. Au lieu de le tuer comme l'exige la coutume, Carlito l'absout en le frappant au front avec la paume de sa main, le caïd tombant à la renverse dans un escalier. Ce baptême d'où le sang est absent revêt la forme d'une bénédiction qu'accorde Carlito au caïd. C'est comme s'il lui disait : «je te donne la permission de me tuer». Ce qui se produit d'ailleurs à la fin du film.

On le voit, il y a de la violence dans les films de Brian De Palma. Mais il s'agit d'une violence bien justifiée par la progression dramatique, parfaitement intégrée au récit, dont les conséquences sont toujours démontrées et assumées par les personnages et les spectateurs qui regardent. L'acte de regarder impunément est en soi une forme de violence, un pouvoir passif que s'octroie le spectateur par l'entremise de la mise en scène du réalisateur. Mais Brian De Palma ne nous laisse pas en paix. Il veut nous faire réagir, nous troubler, nous forcer à nous questionner sur la relation étroite qui existe entre notre comportement de voyeur et le plaisir coupable que l'on retire à contempler la violence projetée sur les écrans de cinéma. Ses films nous révèlent nos démons intérieurs et soulignent la fragilité précaire de notre normalité, cette façade bien polie et aseptisée que s'est constituée la société. Chez De Palma, l'irruption exagérée de la violence marque la percée de l'irrationnel dans le rationnel et le triomphe de l'inconscient sur la conscience. Et ce, pour mieux former celle du spectateur. ☆