

# Carrie

## Brian De Palma, un artiste très visuel

*Carrie au bal du diable* (1976 ; 98') de Brian De Palma



### Objectifs pédagogiques pour (entre autres) l'enseignement des arts visuels

- Saisir les spécificités de la filmographie de Brian De Palma dans l'histoire du cinéma
- Maîtriser les principaux outils d'analyse filmique (plongée/contre-plongée, hors champ, plan-séquence, split screen, cadrage débullé, double focale, jump cut...)
- Déterminer les influences d'autres productions artistiques (cinéma, peinture, musique, architecture) sur la production *Carrie*

## A. De Palma passeur

Plus connue de nos élèves pour *Mission Impossible*, *The Untouchables* et *Scarface*<sup>1</sup>, la filmographie de Brian De Palma comprend pourtant les chefs d'œuvre **Casualties of War**, **Body Double**, **Carlito's Way** et **Snake Eyes**, mais aussi un étendard de la pop culture (**Phantom of the Paradise**), des adaptations réussies de la littérature (**The Black Dahlia** d'après James Ellroy, **The Bonfire of Vanities** d'après Tom Wolfe), des films expérimentaux (**Redacted** filme la guerre en Irak au smartphone), sans compter la réalisation du clip vidéo du tube de Bruce Springsteen *Dancing in the Dark*.

De Palma occupe dans l'histoire du cinéma une place médiane, donc centrale, parce qu'il se situe entre la génération de réalisateurs d'après-guerre qui renouvellent le langage cinématographique dans les années 50-60 (Godard, Antonioni, Hitchcock, Orson Welles, Andy Warhol, Buñuel) et les nouveaux cinéastes qui arrivent dans les années 80 (Tarantino, Terence Malick, Almodovar, Wes Anderson, Michael Mann).

Souvent classé sous la dénomination, approximative, Nouvel Hollywood (Scorsese, Georges Lucas, Spielberg, Coppola, Ferrara, Cassavetes, Friedkin, Polanski...), De Palma a réussi à concilier son indépendance d'auteur avec les exigences des grands studios hollywoodiens, non sans luttes. Pour preuve, cette longue séquence de la douche au début de *Carrie*, très risquée pour les studios, mais qui n'a pas été censurée.<sup>2</sup>

## B. Caractéristiques filmiques de De Palma

Baroque, maniériste, citationnel, esthétisant... Le style de l'œuvre depalmyenne est cohérent et facilement identifiable. Ce qui rend le cinéma de De Palma intéressant à analyser est qu'il est autant attentif au détail qu'il peut se permettre d'être tape-à-l'œil.

### 1. L'exagération

Comme la majorité des réalisateurs du Nouvel Hollywood, De Palma a étudié les classiques du cinéma, souvent à la fac ou dans des écoles de cinéma.<sup>3</sup> Au lieu de s'émanciper totalement de ce qu'il a appris, il utilise ce matériau et, le poussant à l'extrême, il l'exagère (sans intention parodique ni critique) si bien qu'il crée quelque chose de nouveau : l'historien du cinéma Jean-Baptiste Thoret le caractérise de maniériste.<sup>4</sup>

Par exemple, dans le plan où Carrie danse avec Tommy lors du bal. Dans une production hollywoodienne classique, la caméra tournera autour du couple pour entraîner le spectateur passif dans la farandole. De Palma, lui, va exagérer cet effet. Non seulement il filme le couple

---

<sup>1</sup> Lointain remake du film éponyme (1932) de Howard Hawks, lui-même adapté d'un roman sur la vie d'Al Capone.

<sup>2</sup> De Palma a beaucoup souffert du vampirisme des studios hollywoodiens. Il le dénonce dans *Phantom of the Paradise* (1974), dans lequel un musicien de génie est sacrifié pour la logique de profit de l'industrie musicale.

<sup>3</sup> Alors que leurs prédécesseurs venaient de métiers techniques, du scénario, voire du théâtre (faire du cinéma s'apprenait sur le tas et il n'existait pas d'école pour la réalisation ; Hitchcock était publicitaire, Saul Bass graphiste, Fuller et Huston scénaristes, Kubrick photographe, Welles metteur en scène de théâtre...) et ont fini par être engagés par des studios pour tourner des films.

<sup>4</sup> Jean-Baptiste Thoret, *Cinéma contemporain, mode d'emploi*, Flammarion, Paris, 2011. "Le geste maniériste consiste en une relecture des classiques par exagération et/ou anamorphose de grandes formules stylistiques. Le maniérisme se présente ouvertement comme une variation à partir d'une œuvre filmique, d'une séquence, voire de motifs considérés comme matriciels. L'exemple le plus célèbre, et peut-être le plus spectaculaire, est la recherche menée de film en film par Brian De Palma à partir de la séquence de la douche de *Psychose*. En France, Jean-Pierre Melville et le film noir. En Italie, Sergio Leone et le western hollywoodien." (p. 100).

en contre-plongée, mais il va accélérer la vitesse à laquelle la caméra tourne autour en faisant monter les deux acteurs sur un plateau tournant dans le sens inverse de la caméra. Enfin, De Palma fait durer beaucoup plus longtemps ce plan pour provoquer un vertige chez son spectateur, donc lui faire dépasser la sensation de danse pour le conduire jusqu'à la nausée. Cette scène de slow change donc totalement de signification grâce à la mise en scène de De Palma.<sup>5</sup>

L'exagération constitue donc le ressort principal sur lequel joue le cinéma de De Palma. Elle agit à plusieurs niveaux.

a) Exagération dans le rythme

- Ralenti (séquence de la douche ou de la corde du seau pendant le bal)
- Accélérations (séquence où Carrie provoque l'accident de voiture de Billy et Chris, celle de la location du smoking).<sup>6</sup>

- Longs plans-séquences, souvent à la grue (comme dans *Scarface*). Leur fonction est double. D'une part, prolonger l'action (et établir un lien cause-conséquence, comme dans le plan sur la corde qui va faire tomber le seau de sang) ; d'autre part, étirer spatialement le cadre, qui ne suffit pas.



L'action déborde donc l'espace assigné traditionnellement par le cadre.

- Le montage d'une séquence en jump cuts (succession de sautes d'images) participe du rythme (la mère de Carrie qui coupe machinalement ses carottes à l'aide d'un couteau de boucher).

b) La composition des plans

- Les plans de caméra sont quelquefois cassés ou débullés (la caméra est penchée au lieu d'être perpendiculaire à ce qu'elle filme). Par exemple, quand Carrie se prépare devant sa glace et que sa mère essaie de la dissuader.



- Plongées et contre-plongées exagérées (Carrie, dans le bureau du proviseur vient de faire tomber le cendrier). Le premier plan du film initie un jeu de plongées-contre-plongées qui culminera avec l'épisode du seau : la caméra surplombant le terrain de volleyball filme le groupe d'élèves de haut (qui sera la place du seau rempli de sang) et le mouvement de caméra s'achève sur Carrie.

<sup>5</sup> Dans un passage de *Body Double* (1984), séquence où le héros s'arrête dans un passage sous-voies bas de plafond, De Palma s'approprie l'effet Vertigo qu'Hitchcock a utilisé dans son film (1958) pour suggérer non le vertige (Hitchcock avait imaginé faire ressentir l'effet de vertige chez son spectateur en zoomant sur une cage d'escalier tout en éloignant la caméra dans le même temps) mais la claustrophobie. Le spectateur ressent effectivement à cet instant un certain trouble.

<sup>6</sup> Il s'agit du seul moment vraiment parodique du film, parce que l'accélération s'accompagne de gags sur une musique au synthétiseur typique des comédies des années 70 (cf. les tout premiers films de De Palma *The Wedding Party* et *Hi, mom!*).

c) Exagération dans les couleurs bleues et rouges.<sup>7</sup>

## 2. L'usage du split screen

S'il n'en est pas l'inventeur<sup>8</sup>, De Palma use et abuse du split screen (écran partagé), devenu si populaire dans les génériques des films des années 70<sup>9</sup>. A propos de son emploi dans les séquences du bal de *Carrie*, De Palma regrette aujourd'hui son utilisation lors de la destruction de la salle, au motif que "l'écran partagé ne fonctionne pas très bien pour les scènes d'action. C'est une forme trop méditative, parfaite pour les contre-points mais inappropriée dès qu'il s'agit d'enchaîner des plans très rapidement. J'ai pourtant fait de mon mieux pour que ça fonctionne mais je trouve que le procédé crée une trop grande distance entre l'action et le spectateur."<sup>10</sup>

Selon Jean-Baptiste Thoret, si le split screen a eu tant de succès à la fin des années 60 et au début des années 70, c'est parce que l'énergie de la jeune génération de cette époque peine à être contenue dans un seul cadre. Le split screen signifierait alors l'énergie de Carrie, qui déborde les cadres. Notons que l'héroïne est clivée entre deux postures (l'obéissance à sa mère et son aspiration à une liberté de collégienne), et que l'écran partagé participe de la reconstitution de la vérité (en donnant simultanément plusieurs points de vue différents).

## 3. L'art de la citation

Parmi ses camarades du Nouvel Hollywood, De Palma est certainement celui qui cite le plus d'autres réalisateurs.<sup>11</sup> Par exemple, dans la séquence de cruising de *Carrie*, on peut lire les titres de deux films programmés par un cinéma local : "*A Brief Vacation*" (*Una breva vacanza* ; 1973) de Vittorio De Sica et "*A Man and a Woman*" (*Un Homme et une femme* ; 1966) de Claude Lelouch.



Dans le plan où Sue demande à Tommy d'emmener Carrie au bal, les deux protagonistes sont séparés par un poste de télévision qui donne un western *Duel at Diablo* (*La Bataille de la Vallée du Diable* ; 1966) avec James Garner et Sydney Potier). Ce qui est intéressant n'est pas seulement la volonté de garder les trois éléments (Sue, Tommy et la TV/James

Garner à l'écran) en même temps et dans le même plan, mais que ces trois (Sue au premier plan, Tommy au deuxième et la TV en arrière-plan) sont filmés sur le même niveau, c'est-à-dire que De Palma a utilisé une double focale (voir infra) pour garder la netteté des trois

<sup>7</sup> Voir notre autre dossier sur le film *Carrie* : "Du roman de Stephen King au film de De Palma".

<sup>8</sup> La technique du split screen est aussi vieille que le cinéma puisque les historiens font remonter à 1903 sa première utilisation dans un court-métrage muet. Abel Gance, Andy Warhol, Richard Fleischer, Norman Jewison l'ont utilisé avant De Palma. A noter que le réalisateur Ralph Nelson, cité par *Carrie* (voir infra), a aussi fait usage de cette technique dans *Charly* (1968).

<sup>9</sup> Par exemple, dans *Grand Prix* (1966) de Frankenheimer ou *The Persuaders!* (*Amicalement vôtre* ; 1971-2) avec Roger Moore et Tony Curtis.

<sup>10</sup> *Brian De Palma : Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, Paris, 2001 ; p. 70.

<sup>11</sup> Son équivalent dans la génération précédente aurait été Jean-Luc Godard, et aujourd'hui Quentin Tarantino.

profondeurs de champ, comme si le dialogue ne concernait pas seulement Sue et Tommy, mais aussi James Garner.<sup>12</sup>

Entre tous les films qui l'ont influencé, De Palma cite abondamment *Psycho* (1960) d'Hitchcock dans *Carrie* :



- importance du montage lors de la séquence de la douche<sup>13</sup>
- jeu avec l'auricularisation (une fois souillée de sang sur la scène du bal, Carrie réentend les paroles de sa mère : "They're gonna laugh at you". Or, sa voix est légèrement transformée, tout comme celle de la mère de Norman Bates qu'on entend du point de vue/d'oreille de Norman)
- citations textuelles (le nom du lycée Ewen High School dans le roman de Stephen King a été changé en Bates High School ; "Bates packing" peut-on lire sur le mur de l'abattoir où Billy et ses complices s'introduisent)
- jeu avec les points de vue
- thèmes de la séclusion, du voyeurisme et de la culpabilité
- les coups d'archet de Bernard Herrmann (qui signe la bande-son de *Psycho*) sont identiques à ceux qui retentissent lorsque Billy tue le cochon avec son marteau et lorsque Carrie précipite, sans la toucher, sa mère sur son lit.
- le couteau de boucher

*Carrie* ne renvoie pas seulement à d'autres films, mais aussi à l'iconographie religieuse catholique (une tapisserie représentant la Sainte Cène, une statue figurant le martyr de Saint Sébastien) à la littérature (*The Scarlet Letter*<sup>14</sup>, *Un Miracle* de Maupassant<sup>15</sup>).



Ci-contre, De Palma détourne la signification de la piéta, parce que c'est la mère qui tue sa progéniture.

<sup>12</sup> Une dizaine d'années après *The Searchers* (*La prisonnière du désert* ; 1956) de John Ford, le film de Ralph Nelson traite d'une femme blanche qu'il faut sauver des mains des Indiens, mais aussi de l'acceptation des captives d'Indiens qui reviennent chez elles plusieurs années après leur captivité. La demande de Sue revient à sauver Carrie (l'inviter au bal, réintégrer l'exclue dans le groupe), et ferait donc de Tommy l'équivalent de Jess Remsburg/James Garner dans *Duel at El Diablo*. L'introduction de cette citation filmique, à un moment-clé du film, ajoute donc, avec peu de moyens ou d'explication, un supplément de sens à l'intrigue.

<sup>13</sup> De Palma proposera au moins deux autres versions de la scène de la douche hitchcockienne, dans *Blow Out* et dans *Dressed to Kill*.

<sup>14</sup> Voir notre autre dossier sur le film *Carrie* : "Du roman de Stephen King au film de De Palma".

<sup>15</sup> Cette référence, qui apparaît lors des recherches de *Carrie* en bibliothèque, surprend parce que cette chronique parue dans le journal *Gil Blas* le 9 mai 1886 est quasiment inconnue.

#### 4. La double focale

Autre marque distinctive d'un film de De Palma, l'emploi d'un objectif à double focale pour filmer avec la même netteté deux personnages qui ne se trouvent pas à la même distance par rapport au spectateur. Dans la capture ci-contre, Carrie se trouve tout aussi nette que Tommy, pourtant plus proche de nous.



Alors que, dans cette autre capture, la branche, pourtant située au premier plan, est pour nous floue car l'objectif vise uniquement Carrie qui s'approche.

De Palma utilise ce procédé plusieurs fois dans ce film, et dans pratiquement tous ses autres.

Du matériel complémentaire peut être demandé à [frank.dayen@eduvaud.ch](mailto:frank.dayen@eduvaud.ch).