

## L'œil sensible aux jeux de surface : la provocation comme appel à juger l'apparence des images dans *Hi, Mom!* et *Redacted* de Brian De Palma

Sylvain Louet

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/565>

DOI : 10.4000/lcc.565

ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Référence électronique**

Sylvain Louet, « L'œil sensible aux jeux de surface : la provocation comme appel à juger l'apparence des images dans *Hi, Mom!* et *Redacted* de Brian De Palma », *Les chantiers de la création* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/565> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.565>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

---

# L'œil sensible aux jeux de surface : la provocation comme appel à juger l'apparence des images dans *Hi, Mom!* et *Redacted* de Brian De Palma

Sylvain Louet

---

- 1 Le *Dictionnaire Etymologique de la Langue Française* de Walter von Wartburg et Oscar Bloch indique que la provocation était, au XIII<sup>e</sup> siècle, un « appel », puis l'« action d'inciter à » ou l'« action de défier » (XVI<sup>e</sup> siècle). Le latin *provocatio* était en effet un « défi » et un imprescriptible « droit d'appel » au peuple, un « appel en justice » qui protégeait les citoyens de l'absence de jugement face à l'*imperium* (« commandement ») d'un magistrat<sup>1</sup>. Le sens de ce droit d'appel continuerait d'agir à l'état de survivance<sup>2</sup>. Aussi peut-on faire le lien entre la provocation et l'appel au jugement qui se déploient dans deux films de Brian De Palma. Avec *Hi, Mom!* (1969) et *Redacted* (2007), la provocation procède d'une pratique de la réécriture et d'un appel au jugement des images en vue de rendre l'œil *sensible*<sup>3</sup> à leur apparence.
- 2 Au début des années soixante, un vent « nouveau » souffle sur le cinéma. Aux Etats-Unis ce mouvement s'oppose à l'hégémonie d'un Hollywood jugé superficiel et incapable de raconter les aspirations de la jeunesse et des minorités, ethniques, sociales ou sexuelles, souvent censurées. Sous l'impulsion de John Mekas, une vingtaine de cinéastes fondent à New York le *New American Film Group* puis, en 1962, la *Film-Makers' Cooperative*. La *March on Washington for Jobs and Freedom* se déroule à Washington le 28 août 1963. Martin Luther King, Jr. y fait son discours « *I Have a Dream* ». Les mariages interracialisés sont autorisés par la Cour suprême en 1967. Brian De Palma commence à tourner dans ce contexte. Après son *Greetings* (1968), une fiction classée X, *Hi, Mom!* (1969) raconte une période de la vie d'un cinéaste pornographe qui devient acteur dans un spectacle provocateur avant de faire de la guérilla urbaine. La provocation, en partie thématisée, s'inscrit dans une réflexion sur l'apparence des images.

- 3 De Palma porte un regard provoquant sur la pornographie. Jon Rubin a été engagé pour filmer l'intimité de ses voisins. Son producteur, Joe Banner, entend faire du « peep art », de l'art voyeur, dans un « salon d'art » (« The Contemporary American Film Salon : Instant Dollar for Erotic Art »). Jon séduit Judy Bishop, une voisine, pour filmer leurs ébats depuis son propre appartement. La provocation évoque la libération sexuelle quand on le voit étirer un préservatif avec délectation. Mais, quand il essaie de coucher avec Judy, le voyeurisme pornographique fait long feu puisque « his camera keeps drooping down onto the tripod like a spent male member » (Bliss 5). Sa caméra finit par pointer son objectif sur le voisin du dessous, un homme blanc, seul et nu, qui se peint la peau en noir et couvre son sexe de peinture avant de se photographier. Par la suite, sur les affiches qui font la promotion du spectacle « Be Black, Baby », une femme apparaît à moitié noire, à moitié blanche. On devine que l'homme qui se peignait le sexe fait partie de ce spectacle. On peut voir dans l'affiche un appel à la justice sociale (chaque être serait une bigarrure), et une provocation par le mauvais goût (devant l'entrée du théâtre où va se jouer « Be Black, Baby », une affichette indique « Pigs' audition »). Avec humour, De Palma met l'accent sur la métamorphose et la crudité, le passage des frontières et l'artifice, la portée politique des gestes artistiques qui font des individus à la fois des sujets et des objets. De Palma déplace ainsi le regard porté sur la pornographie : cette activité lucrative est un faux-semblant de provocation. *A contrario*, mettre en scène un changement d'apparence – une simple couche de peinture – semble un acte politique profond, une provocation *dans et de* la représentation.
- 4 La provocation s'apparente aussi à un « appel en justice » qui, à travers le spectacle « Be Black, Baby », dénonce les discriminations raciales. La provocation s'appuie sur une inversion des rôles. Des acteurs noirs maquillés de blanc – dont certains sont de vrais militants, selon De Palma lui-même (Bliss 7) – veulent montrer à leur public ce que c'est qu'être noir. Les acteurs commencent par grimer les spectateurs blancs, à les « noircir ». Or le maquillage des blancs, par son outrance, est une parodie. Ce happening prend ainsi le contre-pied du *minstrel show*, un spectacle américain créé vers la fin des années 1820, où figuraient chants, danses, musique et intermèdes comiques, interprétés d'abord par des acteurs blancs qui se noircissaient le visage puis, surtout après la Guerre de Sécession, par des afro-américains. Ces personnages « Noirs » apparaissaient ignorants, stupides, superstitieux, mais joyeux et doués pour la danse et la musique. Le visage d'un blanc grimé de noir – le *blackface*<sup>4</sup> – est donc associé au spectacle, à la question raciale et à l'histoire politique des Etats-Unis. Ainsi le surnom de Jim Crow, donné à une série d'arrêtés et de règlements ségrégationnistes promulgués entre 1876 et 1964, vient de la chanson *Jump Jim Crow*, écrite en 1828 par Thomas Dartmouth « Daddy » Rice, un émigrant anglais qui a été le premier à se produire en public en se noircissant le visage<sup>5</sup>. Dans le *minstrel show*, le maquillage des afro-américains est perçu comme ce qui remplace ce qui fait défaut<sup>6</sup>. Hors du *minstrel show*, ce type de maquillage était repris, notamment dans les mélodrames<sup>7</sup>. Ce postiche suggère que celui qui le porte feint ou ment, et désire peut-être devenir « blanc ». De Palma s'insurge contre cette posture. Il a tourné pour la *National Association for the Advancement of Colored People*<sup>8</sup> un documentaire sur l'intégration raciale dans les Etats du Sud et ses conséquences sur le plan législatif (*Bridge that Gap*, 1965). « J'ai essayé, dit-il, de montrer comment on ment dans les documentaires. Ces documentaires ridicules sur les Noirs opprimés que l'on voit tout le temps dans les programmes éducatifs de la télévision, réalisés par des cinéastes blancs de classe moyenne. Le fait est que les Noirs

sont opprimés par les lois économiques de cette classe, ce qui n'empêche pas ces gens d'aller leur dire : 'Ne vous faites pas de souci. Tout va bien s'arranger. Voici vos cartes d'alimentation.'» (Legrand 28). Les afro-américains du spectacle « Be Black, Baby », eux, soumettent les blancs. De Palma répond ainsi à *Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915) dans lequel Gus, un ancien esclave qui s'est formé lui-même et a gagné un titre de reconnaissance de l'armée, veut épouser Flora, une femme blanche. Celle-ci, effrayée par ses avances, s'enfuit dans la forêt, poursuivie par Gus, et se tue en se jetant dans un précipice. Dans ce film qui fait l'apologie du Ku Klux Klan, Gus est interprété par un acteur blanc grîmé qui passe pour un imposteur aux yeux de la communauté noire : « toute tentative visant à faire coïncider ses valeurs morales avec celles de la race noire ne pouvait manquer d'être suspecte. Pour les spectateurs noirs, le personnage de Gus ne représentait que les préjugés des Blancs envers les Noirs<sup>9</sup> » (Diawara 96). De Palma provoque en subvertissant la valeur idéologique du maquillage que les blancs utilisaient pour incarner les noirs.

- 5 La provocation qui se déploie dans ce spectacle est également liée à son dispositif. Le public, essentiellement blanc, croit d'abord s'en tenir au rôle de spectateur. Mais les afro-américains provoquent le public, dans le sens de « défier », en le mettant à l'épreuve. Les afro-américains se provoquent aussi : la provocation est bien l'« action d'exciter à », en l'occurrence à l'agression des blancs, insultés et tabassés. Une femme blanche semble violée. Des coups de feu retentissent. La situation est ironique : les blancs qui sont venus là, par curiosité ou pour montrer leur soutien à la cause afro-américaine, accomplissent une forme de servitude volontaire. La provocation consiste à montrer des afro-américains devenir les metteurs en scène d'une tyrannie infligée à des blancs qui se disent sensibles à la cause raciale. Jon, recruté pour incarner un policier, agresse à son tour les blancs. Rejeter la bienséance – entendue comme la qualité de ce qui répond aux normes morales d'une société – vise à dénoncer la bonne conscience des blancs qui entendaient seulement voir, passivement<sup>10</sup>, un spectacle.
- 6 La provocation témoigne d'une réflexion sur la représentation. Filmée dans la pénombre, caméra à l'épaule et en noir et blanc, la performance « Be Black, Baby ! » rappelle *Shadows* (John Cassavetes, 1959) dans lequel l'improvisation joue un rôle fondamental pour raconter l'histoire de noirs et de métis confrontés à la discrimination raciale<sup>11</sup>. Le happening de *Hi, Mom !*, sardonique et violent, n'est pas seulement filmé comme un exutoire et un procès, une enquête sociale et une sentence. En mêlant les acteurs et les spectateurs, De Palma montre que le quatrième mur peut être brisé<sup>12</sup>. La séquence de « Be Black, Baby » interroge la vision des valeurs américaines à travers une transgression des codes de la figuration. Les spectateurs du spectacle passent de la position confortable de voyeurs à celle d'acteurs forcés à regarder leur propre agression, comme dans *Rear window* (Hitchcock, 1954) où le personnage soupçonné de meurtre quitte le champ visuel du voyeur pour agresser celui-ci. Mais, dans *Hi Mom!*, à la fin du spectacle, devant les caméras de la télévision, le public assagi retrouve son aplomb. La provocation porte alors sur la subversion de la représentation télévisuelle. « Ils n'ont rien appris », lance un noir à une blanche qui emploie le mot « Negro<sup>13</sup> ». La chaîne de télévision fictive qui a retransmis le spectacle, la *National Intellectual Television*, porte un nom ironique. Les images télévisuelles, maintes fois dévalorisées, montrent par exemple, dans un même plan, des « intellectuels » et des militants indifférents à la violence des transactions commerciales. La télévision, vue par De Palma, aplanit les tensions esthétiques, sociales et politiques.

- 7 Dans *Hi, Mom !*, la provocation consiste, *in fine*, à dépasser le seul cadre de la subversion thématique pour en venir à *bless*er la représentation elle-même<sup>14</sup>. Quand Jon s'installe dans un appartement sordide, choisi pour ses vues sur l'immeuble d'en face, on découvre que celles-ci sont des images incrustées sur la façade du bâtiment. Dans l'œil de la caméra de Jon, ces images de la vie domestique - des clichés - intègrent des faux *split screen* qui soulignent que les images sont fabriquées par la société et qu'elles instituent les individus : à travers l'objectif, une coupure horizontale du cadre oppose systématiquement deux espaces (ainsi, chez la secrétaire, apparaissent, d'un côté, son univers enfantin avec ses peluches et, de l'autre, un poster qui, à travers les rochers du Grand Canyon, témoigne de son puritanisme). Quand Jon aura revendu sa caméra, il ira vivre chez sa voisine dont l'appartement sera filmé comme dans un film hollywoodien. Ce pastiche réécrit le classicisme à travers le prisme de l'ironie. Désormais Jon est acquis à des théories révolutionnaires (il lit *The urban guerrilla* et détruit un poste de télévision). Il se déguise en bourgeois modèle avant de faire sauter l'immeuble où il vit. Puis, habillé en vétéran de la guerre du Viêt Nam, il commente l'attentat devant une caméra de télévision en évoquant l'horreur de la guerre. La révolution semble cependant impossible : les militants du film sont tués par des blancs, Martin Luther King est assassiné en 1968 et Nixon élu en 1969. La provocation comme droit d'appel se déplace et s'élargit : le spectateur de *Hi, mom !* est invité à juger les images et les valeurs hollywoodiennes quand Jon les fait exploser. La déflagration est suivie d'un assez long plan dont la surface blanche comme un écran signifie une ultime provocation<sup>15</sup>. Pour autant, l'intentionnalité de De Palma est ambivalente. Certes, dit-il, « [l]a Révolution se vendait bien, à l'époque, et tout le monde était plus ou moins intéressé par tout ce qui était contre l'*Establishment*. » (Saada 65). Mais il ne voit pas dans cette œuvre « un de ces films *anti-establishment* [...] ce n'était pas le cas, c'était un film très étrange. » (70).
- 8 *Redacted* (2007) prolonge cette réflexion conjointe sur l'image et la provocation. Le film adapte un article qui relate comment, en Irak, des soldats américains ont violé une adolescente de quatorze ans, lui ont tiré dans la figure avant de brûler son corps et de massacrer sa famille. Comme Elia Kazan avec *The Visitors* (1972), De Palma réalise un film à petit budget. Il tourne ainsi le dos à son propre film *Casualties of War* (1989), une production au budget important, où la guerre du Viêt Nam, filmée comme un thriller, est un spectacle appuyé par la musique du compositeur Ennio Morricone. Pour mesurer la forme et les enjeux de la provocation dans *Redacted*, on n'oublie pas que ce conflit en Irak (2003-2011) a suscité une vive opposition, visible notamment lors d'importantes manifestations dans un grand nombre de pays, particulièrement en Europe.
- 9 Dans *Redacted*, la provocation consiste d'abord à montrer qu'un lieu peut être associé à l'auto-censure. Le film, dénué de stars, est centré sur un groupe de GI's de différentes catégories sociales, installés à Samarra, en Irak. Leur lieu d'exercice, qui rappelle les postes de contrôle israéliens et semble échapper aux juridictions nationales et internationales, dépasse le cadre du conflit régional. D'autant plus que les persécuteurs, violeurs et assassins du film se diront des sauveurs et des persécutés, quand ils se défendront devant un tribunal militaire américain. Or un certain discours belliciste a voulu faire des soldats envoyés en Irak des sauveurs des Etats-Unis et des défenseurs de la démocratie. Exposer de tels arguments est d'autant plus essentiel que ce conflit constitue à ce jour la seule mise en œuvre du concept de *guerre préventive*, développé par l'administration de George W. Bush dans le cadre de la « guerre contre le terrorisme ». De Palma montre la perversion d'une telle vision à travers les mécanismes

de l'auto-censure. Quand, par webcams interposées, le fils demande à son père s'il peut dénoncer « quelque chose » (la périphrase désigne les atrocités dont il a été témoin), le père le somme de ne pas le faire : « On ne veut pas d'un autre Abou Ghraïb<sup>16</sup>. » De Palma rappelle que les citoyens américains ont contribué à mentir sur la réalité de cette guerre.

- 10 La provocation consisterait ainsi à dévoiler la face cachée de la guerre. « *Redacted* » veut dire rendre « propre » à la publication, en supprimant ou censurant toute information personnelle ou passible de poursuites. La provocation tient au fait que le réalisateur montre le comportement des militaires américains, leurs doutes, leur bêtise et leur orgueil, leurs certitudes et leur égarement. Ce dévoilement se fait à travers une rhapsodie de points de vue où domine celui du soldat Angel Salazar<sup>17</sup>. Avec une caméra mobile, ce militaire tient un journal de guerre (« *Tell me no lies* » est le titre provocant, dans le contexte d'une guerre, de son « war diary »). Puis *Redacted* multiplie points de vue et supports visuels : les films amateurs tournés par des soldats ou des civils, les reportages de la chaîne arabe Al Jazeera TV, les sites islamistes, les vidéos sur YouTube, les communications *via* Skype. Le regard sur la guerre est fragmenté. *Redacted* repense le mouvement incessant à travers lequel nous voyons les événements, le pouvoir de l'image et l'influence exercée par elle sur ce que nous pensons et ce que nous croyons. Où se trouve le regard sur la vérité ? Cette question est centrale alors que les véritables combats ont, en principe, été fortement médiatisés : en 2003, des images du front étaient diffusées vingt-quatre heures sur vingt-quatre et des soldats étaient équipés de webcams. *Redacted* montre que l'inflation des images est de tous bords et ne constitue pas un gage de vérité. Comme chez Peter Watkins<sup>18</sup>, « la forme du faux reportage pose d'emblée le spectateur dans une situation d'urgence, d'inconfort » (Denis 69). Le film ne s'en tient pas, néanmoins, à l'idée que les images seraient mensongères. Elles disent ce qu'elles montrent : toute image est une chose fabriquée.
- 11 La provocation consiste à montrer des images faites de main d'homme. La démarche n'est pas si anodine. A regarder nombre de films américains présentant cette guerre en Irak, on est frappé par la difficulté ou la réticence des réalisateurs ou des producteurs à montrer la réalité du conflit. *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007) ne dévoile aucun combat. Dans *Battle for Haditha*, les images qui montrent l'autre – combattant ou civil (la distinction est souvent problématique) – sont souvent vues sur une console numérique. Ces films illustrent la guerre moderne où l'ennemi semble appartenir à un autre espace et à un autre temps :
- 12 Aux trois temps, passé, présent, futur, de l'action décisive, se substituent subrepticement deux temps, le *temps réel* et le *temps différé*. L'avenir ayant disparu, d'une part, dans la programmation des ordinateurs, de l'autre, dans le faussement de ce temps prétendument 'réel' qui contient à la fois une partie du *présent* et une partie du *futur immédiat*. En effet, lorsque l'on aperçoit, au radar ou en vidéo, un engin menaçant en 'temps réel', le présent médiatisé par la console d'affichage contient déjà le futur de l'arrivée prochaine du projectile sur sa cible. (Virilio 140)
- 13 A travers la variété de ses points de vue, *Redacted* présente la figure du *journaliste-citoyen* qui montre le présent de la guerre, qu'il soit irakien ou américain, vecteur supposé de valeurs démocratiques ou d'idées terroristes<sup>19</sup>.
- 14 La provocation tient aussi au fait que le réalisateur met en question une certaine tentation à l'esthétisme. On note certes la tonalité tragique dans le pastiche de vidéos d'exécutions d'Al-Qaida postées sur le Net. Mais *Redacted* pastiche également un type de

documentaire aux prétentions esthétisantes, un film dans le film, « de Marc et François Clément » : « Barrage ». Celui-ci utilise des plans qui intègrent de lents zooms, mettant en exergue la lumière dans un exotisme visuel et musical presque sensuel. Monté avec *La Sarabande* de Haendel, déjà fortement médiatisée<sup>20</sup>, ce pastiche concentre de nombreuses citations cinématographiques : l'allégorie du puissant scorpion assailli par les fourmis se réfère à *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah (1969) ; la goutte de sueur sur la joue du soldat rappelle celle qui coule sur le visage du psychiatre de *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) ; au check point, le soldat fait craquer sa bouteille d'eau, au rythme de son ennui, comme Sergio Leone traitait l'inertie. Cette réécriture teintée d'humour noir dit la vérité de cette guerre (l'attente, l'ennui, parfois la séduction opérée par l'atmosphère). La provocation tient à la lecture seconde proposée par De Palma : on peut créer de belles images avec la matière même de la guerre.

- 15 Quand il explore les codes de la représentation de l'horreur, De Palma, approfondit la provocation. Ainsi le banc-titre final se refuse à la bienséance. Depuis le 11 septembre 2001, le *slide-show* qui présente une actualité monstrueuse est devenu sur le net un genre audiovisuel à part entière. Le diaporama musical de *Redacted*, intitulé « Collateral damage. Actual photographs from the Iraq War », fait se succéder, sur fond d'opéra, des photographies de cadavres ou de blessés irakiens, adultes, adolescents ou enfants, baignés de sang ou brûlés, auxquels De Palma mêle une image stylisée du cadavre de la fictive Farah, violée, présentée dans un décor grisé, mise en exergue par un zoom. Cette alliance, entre la morbidité des actualités et une forte direction artistique, interroge notre rapport à la création et à la réception des images. Le principe de ce *slide-show* n'est pas sans annoncer l'installation vidéo « Touching reality » (Thomas Hirschhorn, 2011) où le spectateur regarde une main soigneusement manucurée qui, par des gestes délicats sur un écran tactile, fait défiler des photographies de guerres et de corps humains mutilés ou suspend leur passage pour agrandir un détail. De même, *Redacted* invite de manière provocante à contrer l'indifférence vis-à-vis des faits dont ces photographies témoignent. De Palma pointe le lien qui existe entre la possibilité de tout filmer et le désir de tout magnifier à même la surface des images. Il montre la répulsion que génèrent ces images et leur pouvoir de fascination. Cette tension, suggère le réalisateur, peut faire naître une singulière censure : alors que ces images sont diffusées, on ne les regarde plus pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles représentent, des images bien léchées. Cette fois encore, De Palma en appelle à notre jugement quant aux enjeux et à la portée des images.
- 16 Une telle démarche ne se contente pas d'une simple dénonciation. Dans ce diaporama, pour ne pas risquer de procès, le producteur et distributeur du film, Magnolia Pictures, a masqué (« redacted ») les visages des victimes, après avoir fait jouer une clause légale dans le contrat du cinéaste pour l'empêcher d'utiliser ces images. L'avocat du réalisateur avait trouvé un arrangement avec les producteurs : apposer un bandeau noir sur le visage des personnes photographiées. Pour autant la provocation de *Redacted* a suscité de violentes critiques, notamment chez les animateurs de Fox News Channel, la chaîne de Rupert Murdoch, ou de CNN, fondée par Ted Turner et appartenant à Time Warner depuis 1996. Certains détracteurs, qui reprochaient au cinéaste de dresser un portrait peu reluisant des GI's en Irak ont lancé des pétitions contre le film et son producteur, Mark Cuban. Ainsi Duncan D. Hunter (un officier du Corps des Marines et politicien républicain siégeant à la Chambre des Représentants) a contribué à nuire au film en écrivant à la MPAA (l'association américaine qui défend les intérêts des studios hollywoodiens et des professions du cinéma). On voit que si « l'apothéose guerrière est

aussi apothéose de l'actualité comme spectacle mondial » (Niney 86), des films gênent quand ils interrogent la portée de ce spectacle. L'ultime provocation a consisté à afficher les traces de la censure à la surface des images. Le bandeau noir peut se lire comme une conséquence de la censure ou, par métalepse, comme une preuve, une *evidence*, le signe du passage de la main noire du censeur qui dérobe le visible. Or ce visible est celui du regard. Nous ne verrons pas les victimes nous regarder. Cela ne nous regarde pas, disent les censeurs vus par De Palma.

- 17 La surface des photographies est également recouverte par la retouche. De Palma s'inscrit donc dans la polémique des photographies retouchées par des logiciels. Les portraits de *Redacted*, peut-on penser, ont peut-être été maquillés par les médias ou les photographes, pour les rendre acceptables en produisant une émotion esthétique. La retouche apparaît ainsi comme une autre forme de censure de la souffrance humaine. De Palma montre que l'on peut faire d'un moment tragique un théâtre de la dissimulation *et* de la simulation. Le réalisateur masque *et* montre dans un même geste pour figurer la provocation et faire comprendre (*figure out*) que celle-ci a lieu dans le débat qui oppose la fascination esthétique et la compassion éthique.
- 18 On retient trois perspectives quant à la portée de la provocation. Ces deux films mettent en œuvre une certaine expérience de proximité entre la violence et le corps érotisé : la provocation se fonde sur l'attraction de la destruction qui provoque notre fascination teintée de répulsion, un « effarement contemplatif » (Gardies 125). La provocation se nourrit aussi de l'autoréflexivité et de phénomènes d'écritures secondes. Enfin la provocation est la forme que prend un appel au jugement du spectateur. Cet appel à juger porte sur une situation (le racisme, la guerre) et sur la saisie des sens d'une image. De Palma ne se contente pas de dénoncer l'esthétisme qui oblitérerait une profondeur masquée. Ses images prennent position. Elles disent que quelque chose passe à leur surface. Il ne s'agit pas de montrer une hypothétique essence des choses à travers la profondeur des images. Le réalisateur semble estimer, au contraire, que la substance décrétée au-delà des surfaces est un leurre. Dans ces deux films, l'image est une écorce qui laisse passer la réalité de l'événement dont elle se nourrit. « On peut penser que la surface est ce qui tombe des choses : ce qui en vient directement, ce qui s'en détache, ce qui en procède donc. » (Didi-Huberman 68). Par l'apparence, la profondeur se présente à travers son processus d'apparition. D'où l'insistance de De Palma à montrer la fabrication des images, en soulignant que leur apparence est le fruit de la contingence, de la relativité et de l'histoire, de la main de l'homme et des machines de vision. Elle est une trace éphémère et une empreinte. L'image est une surface ambiguë : en retrouvant sa signification étymologique, la *provocatio* nous *appelle*, incarne un cri qui interpelle et éveille au jeu polysémique des images.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Bliss, Michael, *Brian de Palma*, N.J., Metuchen, Londres, Scarecrow press, « Filmmakers series », 1983
- Brenez, Nicole, « Guérilla plastique. Sweet Sweetback's Optical Effects Political Results » dans, Van Peebles, Melvin, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, Pertuis, Rouge Profond, Arte éditions, 2004.
- Denis, Sébastien, « Médias et politique chez Peter Watkins. Des jeux du cirque médiatiques aux médias alternatifs », dans Denis, Sébastien et Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.) *L'insurrection médiatique : Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.
- Diawara, Manthia, « Le spectateur noir face au cinéma dominant : tours et détours de l'identification », dans Reid, Mark, Janine, Euvrard, Francis, Bordat, Raphaël, Bassan, (dir.), *CinémAction, Le cinéma noir américain*, Paris, Cerf, 1988.
- Didi-Huberman, Georges, *Ecorces*, Les Editions de Minuit, « Paradoxe », 2011.
- Gardies, André, Christine, Hamon-Siréjols, (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Cahiers du Gritec/Aléas, 1997.
- Gunthert, André, « L'image parasite. Après le journalisme citoyen », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 174-186.
- ... « L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraib », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, p. 124-134.
- Hélie, Faustin, *Traité de l'instruction criminelle*, vol. 1, 2e éd., Paris, Plon, 1845.
- Lagier, Luc, *Les mille yeux de Brian de Palma*, Paris, Dark Star, 2003.
- Legrand, Dominique, *Brian De Palma : le rebelle manipulateur*, Paris, Cerf, 1995.
- Niney, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- Peretz, Eyal, *Becoming visionary: Brian de Palma's cinematic education of the senses*, Stanford, Stanford University Press, « Cultural memory in the present », 2007.
- Quaglioni, Diego, *À une déesse inconnue. La conception pré-moderne de la justice*, traduit de l'italien par Marie-Dominique Couzinet, Paris, Publications de la Sorbonne, « Philosophie », 2003.
- Saada, Nicolas (dir.), *15 ans de cinéma américain. 1979-1994*, Paris, Cahiers du cinéma, Seuil, 1995.
- Strausbaugh, John, *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*, Jeremy P. Tarcher / Penguin, 2006.
- Virilio, Paul, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

## NOTES

1. Dans le droit Romain, le pouvoir des consuls est limité par la *provocatio ad populum*, le droit d'appel devant le peuple, contre un magistrat, attribué aux citoyens romains. Résumons la procédure criminelle : « Trois principes dominant tout le système des jugements criminels: la

publicité de la procédure, la participation des citoyens au jugement et le droit d'accusation conféré à chacun des membres de la cité. » (Hélie, 103).

2. Des conceptions anciennes de la justice persistent dans des sociétés qui leur sont ultérieures (Quaglioni, 8).

3. *The Responsive Eye* (1966) – qui peut se traduire par « L'œil sensible » (ou « prêt à répondre », « ouvert », « enthousiaste ») – est un court-métrage documentaire que De Palma a tourné lors de l'exposition « Op Art » (« op », abréviation de *optical*) au Musée d'art moderne de New York. Le réalisateur, qui dit être peu touché par l'art moderne (Lagier 19), filme les artistes et leurs réalisations, les visiteurs et leurs réactions, souvent avec ironie.

4. Le *blackface* est une forme théâtrale pratiquée dans les *minstrel shows* puis dans le vaudeville, dans lequel le comédien incarne un personnage noir caricatural. Le *blackface* est très présent dans les films, au moins jusqu'à la fin des années 1930 : *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) est le premier film de *blackface* parlant. Le *blackface* de la série radiophonique *Amos 'n' Andy* dure jusqu'aux années 1950 (Strausbaugh, 225). Spike Lee critique le *blackface* dans *Bamboozled* (2000).

5. Pour *Posse*, un western afro-américain de Mario Van Peebles (1993), son père Melvin a écrit une chanson « Cruel Jim Crow ».

6. On pouvait l'assimiler métaphoriquement au 'racial passing', consistant généralement, pour certains métis, à tenter de se faire passer pour blanc afin d'échapper aux effets de la ségrégation raciale. Il est toutefois des cas de 'racial passing' où un blanc voulait se faire passer pour noir, comme Herbert Jeffries.

7. Par exemple, *A romance of happy valley* (Griffith, 1918) montre des hommes blancs peints en noir, notamment un employé qui vole son patron.

8. La NAACP est une organisation américaine de défense des droits civiques, fondée en 1909.

9. Dès 1918, le cinéaste noir John W. Noble répondait aux stéréotypes de *The Birth of a Nation* avec *The Birth of a Race. A Symbol of the Unconquered* (Oscar Micheaux, 1920) est aussi une réponse explicite.

10. De Palma indique que « la passivité et la complaisance » qui le caractérisaient ont commencé à disparaître avec son installation à New York où il découvre notamment les populations juive et noire (Lagier 16).

11. De Palma, pour ses premiers films, reconnaît l'importance de l'improvisation et des cours de théâtre de Sarah Lawrence (Lagier 22). *Hi, Mom!* est tourné à l'époque des spectacles révolutionnaires de New York, notamment du *Living Theatre* de Julian Beck.

12. En 1969, De Palma a filmé *Dionysus in '69*, une version des *Bacchantes* d'Euripide adaptée par le *Performance Group* de Richard Schechner. Selon ce célèbre théoricien et metteur en scène, le théâtre doit redevenir un rituel en provoquant une communion entre le public et les acteurs. Dans son documentaire sur la pièce, De Palma utilise le *split-screen* pour montrer les réactions conjointes des acteurs et du public.

13. Le film est provocateur quant au code Hays qui vient de disparaître en 1967. Ainsi « Nigger » ne devait pas être utilisé dans les films, ni le viol montré.

14. Un chapitre sur *Carrie* (De Palma, 1976) s'appelle significativement « Film and the Wounding of Representation » (Peretz 23-45).

15. La même année, dans *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, le cinéaste noir Melvin Van Peebles subvertit la représentation des noirs à travers une « guérilla plastique » (Brenez, 145).

16. Sur le journalisme citoyen et Abou Ghraib, voir André Gunthert, « L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraib », *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 124-134.

17. Le nom Angel Salazar constitue en soi une provocation, sous la forme d'un oxymore ironique, réunissant l'ange et une claire référence au dictateur portugais, Antonio de Oliveira Salazar (1889-1970).

18. Pour ne donner qu'un exemple, *La Bataille de Culloden* (Culloden, Peter Watkins, 1964) est une fiction qui se présente comme un documentaire dans le style des actualités. Le film établit un parallèle entre la « pacification » américaine dans le Viêt Nam des années 1960 et la « pacification » anglaise des terres écossaises au XVIIIe siècle.

19. Sur la question du « journalisme citoyen », voir André Gunthert, « L'image parasite. Après le journalisme citoyen », *Études photographiques*, n°20, juin 2007, p. 174-186.

20. *La Sarabande* (HWV 437) a été utilisée dans *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). En 2000, on la retrouve dans une publicité pour des jeans.

---

## RÉSUMÉS

La *provocatio* était autrefois non seulement un « défi » mais aussi un imprescriptible « droit d'appel » au peuple, un « appel en justice » qui protégeait les citoyens. Le sens de ce droit a perduré. Aussi peut-on faire le lien entre la provocation et l'appel au jugement, tel qu'il apparaît dans deux films de Brian De Palma. Avec *Hi, Mom!* (1969) et *Redacted* (2007), le goût de la provocation procède d'une pratique de la réécriture et d'un appel au jugement des images en vue de rendre l'œil *sensible* à leur apparence.

Provocatio was once not only a "challenge" but also an inalienable "right of appeal" to the people, a "right of appeal" that protected citizens. The meaning of this right has endured. Thus we can make the connection between provocation and judgment, as it appears in two films by Brian De Palma. With *Hi, Mom!* and *Redacted*, the taste for provocation is embodied in a practice of rewriting and requires spectator's judgment on picture. That way the eye can become responsive to images' aspect.

## INDEX

**Keywords** : cinema, rewriting, Brian De Palma, transgression, image

**Mots-clés** : Brian De Palma, cinéma, image, réécriture, transgression

## AUTEUR

SYLVAIN LOUET

Université d'Aix-Marseille

louet.sylvain@wanadoo.fr