

LYCÉENS  
ET APPRENTIS  
AU CINÉMA

**BRIAN DE PALMA**

# Blow Out



par **Joachim Lepastier**

*Lycéens et apprentis au cinéma* est un dispositif national d'éducation artistique au cinéma initié par le Centre National du Cinéma et de l'image animée destiné aux élèves des lycées d'enseignement général, technique, professionnel, agricole, et des Centres de Formation des Apprentis.

Mis en place en septembre 2001, il est l'un des points forts de la convention de développement cinématographique, audiovisuel et multimédia signée en janvier 2001 entre l'Etat (DRAC), le CNC et la Région des Pays de la Loire. Ce projet est développé en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Nantes et la DRAAF. Il associe les établissements scolaires et leurs enseignants volontaires, les partenaires culturels et artistiques de la région, et particulièrement les salles de cinéma.

Il propose aux élèves et apprentis de découvrir au minimum trois œuvres cinématographiques lors de projections en salle de cinéma et de se constituer, grâce au travail pédagogique conduit par les enseignants et les partenaires culturels, les bases d'une culture cinématographique.

L'objectif poursuivi est ainsi de développer le regard et le sens critique face à l'image et de parfaire les pratiques culturelles et civiques de ce jeune public.

La coordination régionale du dispositif a été confiée à l'association Premiers Plans.



## MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Joachim Lepastier

Iconographe : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

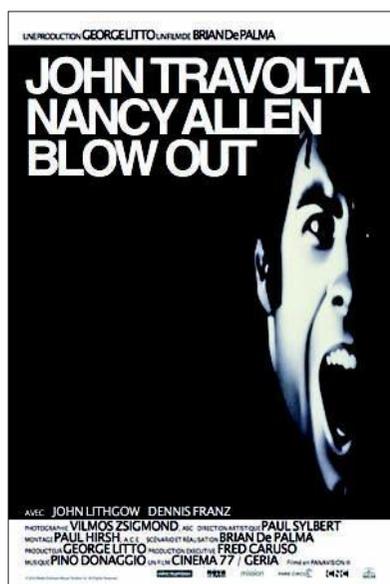
Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com)

Achevé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

# SOMMAIRE

<b>Synopsis et fiche technique</b>	<b>1</b>
<b>Réalisateur</b> – Brian de Palma et les morales de l'image	<b>2</b>
<b>Contexte</b> – Le dernier film du Nouvel Hollywood	<b>3</b>
<b>Genèse</b> – L'assassinat de John F. Kennedy, image matrice et fantôme	<b>4</b>
<b>Genre</b> – Une vanité cinématographique	<b>6</b>
<b>Découpage narratif</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b> – Images et musiques de la cristallisation amoureuse	<b>8</b>
<b>Décor</b> – Intérieurs et extérieurs, seuils et passages	<b>10</b>
<b>Séquence</b> – Trajectoires sonores	<b>12</b>
<b>Image</b> – Film noir en couleurs	<b>14</b>
<b>Mise en scène</b> – Ontologie et trucages du cinéma	<b>16</b>
<b>Parallèles</b> – Hybridation et abstraction	<b>18</b>
<b>Échos</b> – Une histoire du cri	<b>20</b>
<b>À consulter</b>	

# FICHE TECHNIQUE



## **Blow Out**

États-Unis, 1981

*Réalisation et scénario :* Brian De Palma  
*Photographie :* Vilmos Zsigmond  
*Son :* Dan Sable  
*Prise de son :* Rimas Tumasonis  
*Montage son :* Michael Moyse  
*Mixage :* James Tannenbaum  
*Montage :* Paul Hirsch  
*Musique :* Pino Donaggio  
*Décor :* Paul Sylbert, Bruce Weintraub  
*Costumes :* Vicki Sanchez, Ann Roth  
*Producteurs :* George Litto, Fred Caruso  
*Production :* Viscount Associates, Filmways Pictures, Cinema 77  
*Distribution :* Carlotta Films (réédition France)  
*Durée :* 1 h 47 (salle), 1 h 44 (DVD)  
*Format :* 2.35, 35 mm, couleurs  
*Sortie :* 24 juillet 1981 (États-Unis), 17 février 1982 (France)

## **Interprétation**

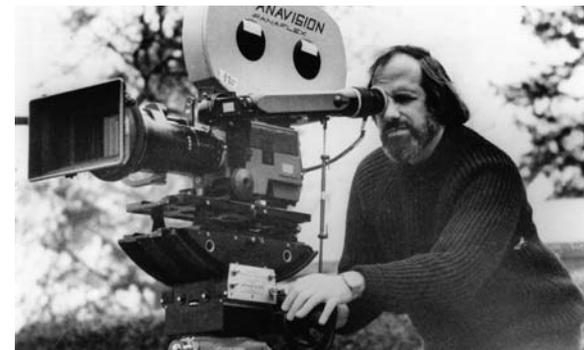
*Jack Terry :* John Travolta  
*Sally Badina :* Nancy Allen  
*Burke :* John Lithgow  
*Manny Karp :* Dennis Franz  
*Sam :* Peter Boyden  
*Frank Donahue :* Curt May  
*Detective Mackey :* John Aquino

# SYNOPSIS

Dans les couloirs d'une résidence pour jeunes filles rôde un tueur. L'une de ses victimes pousse un cri ridicule. Nous étions dans un film d'horreur de série Z. Jack, responsable des effets sonores, doit se mettre en quête d'un cri réellement effrayant. De nuit, alors qu'il enregistre des sons naturels, il entend un crissement suivi d'une explosion. Une voiture sort de la route et finit au fond du lac. Jack plonge pour tenter de sauver les passagers et sauve une femme dont la police lui demande de taire la présence : Sally accompagnait le gouverneur McRyan, mort dans l'accident, qui avait des ambitions présidentielles. En réécoutant l'enregistrement, Jack comprend que l'explosion n'est pas accidentelle. Paraissent alors des photos de l'accident dans la presse. Grâce à elles, Jack fabrique un film qu'il synchronise avec son enregistrement et qui prouve qu'un coup de feu a été tiré. Jack convainc Sally de rester auprès de lui pour l'aider à faire éclater la vérité. Il découvre cependant que, le soir de l'accident, celle-ci était de mêche avec l'auteur des photos publiées pour monter un complot contre McRyan. Pendant ce temps, rôde un homme mystérieux, Burke, qui cherche à effacer les traces de l'« accident », remplaçant le pneu troué par l'impact de balle et supprimant des femmes qui ressemblent à Sally. Jack est contacté par un journaliste auquel il promet de révéler son document dans son émission. Il envoie Sally au rendez-vous pour lui remettre le film en l'équipant d'un mouchard pour pouvoir écouter les tractations. Mais Burke intercepte la communication et se présente devant Sally. Jack les poursuit dans Philadelphie en ce jour de fête nationale. Il arrive trop tard et peut juste retourner l'arme du crime contre le tueur, à son tour poignardé. Six mois passent. Jack synchronise l'ultime cri de Sally avec la séquence du film d'horreur sur lequel il travaillait, à la grande joie du réalisateur qui ne remarque pas son désespoir.

# RÉALISATEUR

## Brian De Palma et les morales de l'image



Brian de Palma au début des années 80 – DR/Coll. CdC.

Étendue sur plus de cinquante ans – son premier court métrage *Icarus*, tourné à 20 ans, date de 1960 et *Lights Out*, thriller tourné en Chine, est attendu pour 2017 – l'œuvre de Brian De Palma n'est pas de celles qui s'embrassent d'un seul regard. Composite, elle est autant connue pour ses thrillers « post-hitchcockiens » (*Sœurs de sang*, *Obsession*, *Furie*, *Pulsions*, *Blow Out*, *Body Double*, qui reprennent des motifs et situations de *L'Inconnu du Nord-Express*, *Psychose*, *Vertigo* ou *Fenêtre sur cour*) que pour deux films très éloignés de cette veine, mais dont le culte ne se dément guère : la comédie musicale faustienne *Phantom of the Paradise*, et *Scarface*, récit de l'ascension et de la chute de l'icône criminelle Tony Montana. La filmographie est hybride – comme le sont les films – et aura frayé entre divers genres, s'aventurant, outre les thrillers, du côté du film noir (*L'Impasse*, l'une des interprétations les plus habitées d'Al Pacino), du film d'horreur (*Carrie*), de la comédie musicale (*Phantom of the Paradise*), du film de gangsters adapté d'une série télé (*Les Incorruptibles*), du film de guerre (*Outrages*), du pur cinéma d'action (*Mission : Impossible*) ou de la science-fiction (*Mission to Mars*). Au sein de cet éventail, on peut trouver des récurrences thématiques – comme les motifs du pacte maléfique, du voyeurisme ou du dédoublement – autant que stylistiques, avec le recours à tous les types de collage d'images, emblématisé par la figure typiquement « depalminienne » du split screen, ou écran divisé.

Avec triomphes et échecs cinglants, Brian de Palma aura connu toutes les fortunes au box-office. Et quand bien même il est désormais un cinéaste unanimement reconnu, cette reconnaissance critique est également passée par des hauts et des bas. Même des films aujourd'hui célébrés n'ont pas été immédiatement accueillis à leur juste valeur au moment de leur sortie. Ses variations sur des figures inventées par les maîtres, dont Hitchcock en premier lieu, auront pu passer pour du simple plagiat, assaisonné qui plus est d'une furia maniériste, d'une fascination pour la déformation de motifs classiques considérée par certains comme une preuve de mauvais goût. *Blow Out* est exemplaire de ce malentendu. Gros budget de 18 millions de dollars, star – John Travolta – au générique, mais échec public et accueil critique mitigé : on ne touche pas impunément à *Blow Up* d'Antonioni, une des pierres angulaires de la modernité cinématographique (cf. p. 18). Ce n'est qu'après coup et en particulier grâce aux défenses enflammées de certains « fans » – dont Quentin Tarantino, qui met le film au même niveau que *Rio Bravo* d'Howard Hawks ou *Taxi Driver* de Martin Scorsese – que le film a acquis son statut de « classique des années 80 ».

### Voyeurisme et vérité

La singularité de *Blow Out* tient au fait qu'il propose une variation « auditive » sur un thème récurrent chez De Palma : le voyeurisme. Si cette question intéresse tant le cinéaste, c'est évidemment parce qu'elle est à la base même du dispositif cinématographique – un regardeur et un regardé – et de ses rapports de forces. Mais aussi parce qu'elle crée ses propres dynamiques : pulsion scopique, attirance vers l'image

interdite, spirale du secret et de l'intrusion. Mais qu'en est-il quand on remplace cette attraction visuelle par une attraction auditive ? C'est tout l'enjeu esthétique et même philosophique de *Blow Out*.

On aurait tort cependant de considérer le film comme une simple variation rhétorique autour du rapport entre image et son, tant il demeure un jalon important de la réflexion sur le pouvoir du cinéma au cours des années 80. En effet, l'œuvre de Brian de Palma a toujours accompagné les interrogations et même les contestations de son époque, n'hésitant pas à intégrer les rituels de transgression du documentaire militant « black power » (*Hi, Mom !*) ou même les images Internet de propagande et contre-propagande liées à la guerre en Irak (*Redacted*). En découlent des films hybrides où le cinéma doit se confronter à ces nouvelles images « impures » produites hors d'une grammaire classique et par des médiums dont l'utilisateur comme le spectateur ne maîtrisent pas toujours les nouveaux codes. En découlent surtout des œuvres qui ont prophétisé une profusion des images qui va trop vite pour notre regard. C'est le cas de l'étonnant *Hi, Mom !*, construit comme un zapping fou entre comédie, film policier et film-tract, mais aussi du tout dernier, *Passion*, qui intègre des séquences réalisées avec des téléphones portables. Qu'en est-il de *Blow Out* ? Au début des années 80, le cinéma est confronté à une invasion d'images venues de médiums concurrents et tapageurs : la télévision, la publicité, le vidéo-clip. Face à ce maelström audiovisuel, il est temps de se réinterroger à la fois sur « l'audio » et « le visuel » et de revenir à la question fondamentale de la connexion image-son. Cette dernière est-elle un gage de vérité ou au contraire, un faux-semblant ? En cela, le film s'avère une passionnante, ludique et morale déconstruction des illusions de l'image cinématographique. En bon moraliste du visuel, De Palma poursuivra ce travail dans les décennies suivantes en s'attaquant à d'autres médiums : la télévision avec *Snake Eyes* et Internet avec *Redacted*. Ces deux films, avec *Blow Out*, forment les trois volets d'une trilogie porteuse d'une même interrogation : la vérité est-elle dans l'image, fût-elle produite par le cinéma, la télévision ou Internet ?

## FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1970 : *Hi, Mom !* – 1973 : *Sœurs de sang (Sisters)* – 1974 : *Phantom of the Paradise* – 1976 : *Obsession* et *Carrie au bal du diable (Carrie)* – 1978 : *Furie (The Fury)* – 1980 : *Pulsions (Dressed to Kill)* – 1981 : *Blow Out* – 1983 : *Scarface* – 1984 : *Body Double* – 1987 : *Les Incorruptibles (The Untouchables)* – 1989 : *Outrages (Casualties of War)* – 1990 : *Le Bûcher des vanités (The Bonfire of the Vanities)* – 1992 : *L'Esprit de Cain (Raising Cain)* – 1993 : *L'Impasse (Carlito's Way)* – 1996 : *Mission : Impossible* – 1998 : *Snake Eyes* – 2000 : *Mission to Mars* – 2002 : *Femme fatale* – 2006 : *Le Dahlia noir (The Black Dahlia)* – 2007 : *Redacted* – 2012 : *Passion*

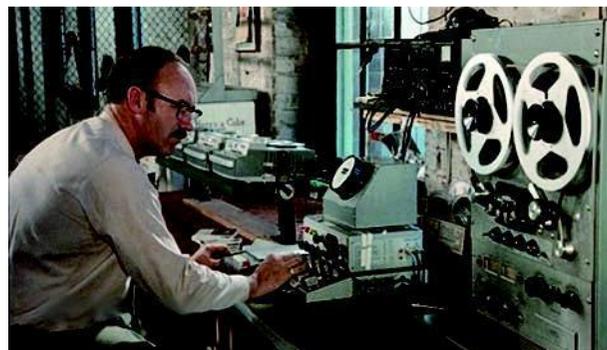
# CONTEXTE

## Le dernier film du Nouvel Hollywood

Brian De Palma fait partie d'une génération dorée du cinéma américain, celle qui a entamé sa carrière à la fin des années 60 et connu une immense reconnaissance dans les années 70. Cette génération rassemble des cinéastes aussi importants que Francis Ford Coppola (*Le Parrain*, 1972 ; *Conversation secrète*, 1974 ; *Apocalypse Now*, 1979) ; Michael Cimino (*Voyage au bout de l'enfer*, 1978) ; Sydney Pollack (*Les Trois Jours du condor*, 1976) ; Alan J. Pakula (*À cause d'un assassinat*, 1974 ; *Les Hommes du président*, 1976) ; Martin Scorsese (*Mean Streets*, 1973 ; *Taxi Driver*, 1976) ; Robert Altman (*M.A.S.H.*, 1970) ; George Lucas (*THX 1138*, 1971 ; *American Graffiti*, 1973 ; *La Guerre des étoiles*, 1977) ; Steven Spielberg (*Duel*, 1971 ; *Sugarland Express*, 1974 ; *Rencontres du troisième type*, 1977). Autant de films fameux qui sondent la psyché de la société américaine sur un mode à la fois épique et critique. Si ces films continuent encore aujourd'hui de fasciner autant de spectateurs, c'est qu'ils proposent des grands spectacles tout en écrivant une « histoire en direct » des États-Unis. Les événements traumatiques et les scandales sociopolitiques – de la guerre du Vietnam aux écoutes du Watergate en passant par les assassinats politiques (cf. p. 4-5) – se trouvent intégrés à des récits cinématographiques sombres et complexes, qui ne sont pas non plus dénués d'ambition esthétique. En découle une alliance presque miraculeuse du spectacle et de l'esprit critique, permettant au cinéma américain de reprendre le flambeau de la modernité cinématographique porté depuis les années 60 par les Nouvelles Vagues européennes et sud-américaines.

### Un film à contretemps

Regroupé par commodité sous l'appellation de « Nouvel Hollywood »<sup>1</sup>, ce moment intense de l'histoire du cinéma américain a été en partie soldé, à l'orée des années 80, par ses propres protagonistes. Il y a d'abord l'échec commercial cinglant de *La Porte du Paradis* de Michael Cimino (1980) qui ruine le studio United Artists et sonne le glas des grandes productions « adultes » à Hollywood. Il n'est pas le seul marqué par l'échec. Martin Scorsese doit faire face à celui de *New York, New York* (1977). Pour Coppola, la désillusion est encore plus grande puisque l'incompréhension du public devant *Coup de cœur* (1981) marque l'arrêt de Zoetrope Studios, son studio de cinéma électronique trop en avance sur son temps. Pour ne pas subir l'échec, George Lucas et Steven Spielberg assument



*Conversation secrète* de Francis Ford Coppola (1974) – Paramount Pictures.

pleinement le virage vers un cinéma de pur divertissement. Certains cherchent d'autres voies. Robert Altman s'éparpille dans des projets plus modestes, parfois intéressants mais loin des grandes formes qu'il ne retrouvera qu'avec *The Player* (1992) et *Short Cuts* (1993). Sydney Pollack se tourne vers la comédie (*Tootsie* 1982) ou le film romantique (*Out of Africa*, 1985), tout comme Alan J. Pakula (*Le Choix de Sophie*, 1982). Par sa grande cinéphilie et l'intransigeance de sa mise en scène, Brian De Palma appartient de plein droit à cette génération du Nouvel Hollywood mais son parcours apparaît à contretemps de celui de ses confrères. Si l'ironie militante de *Hi, Mom !* (1970) semble en phase avec son époque, ses films suivants – *Phantom of the Paradise*, *Carrie au bal du diable* et *Pulsions* (cf. p. 2) – ont pu être perçus comme des exercices de style, brillants mais quelque peu déconnectés des interrogations de la société américaine. Avec *Blow Out*, en 1981, le voilà pourtant qui se coltine crânement au thème du mensonge d'État et s'aventure dans le genre du « thriller paranoïaque » plusieurs années après *À cause d'un assassinat* ou *Les Trois Jours du condor*. Effet retard ? Il s'agit plutôt d'une nouvelle approche toute personnelle, et réellement inédite, de ce sous-genre dont il offre une lecture plus énigmatique, voire méditative. C'est ce léger – mais signifiant – décalage qui autorise à dire que *Blow Out* est sans doute le seul film du Nouvel Hollywood qui ait été tourné durant les années 80, et qu'il porte aussi en lui la conclusion d'une époque et d'un imaginaire.

### « Movie brats »

Brian De Palma a droit à un chapitre dans l'ouvrage de Michael Pye et Linda Myles paru en 1979, *The Movie Brats : How the Film Generation Took Over Hollywood*<sup>2</sup>. Un « movie brat », littéralement « sale gosse du cinéma », est un cinéaste qui dès son plus jeune âge a « avalé » des kilomètres de pellicule. Chaque décennie a ainsi vu émerger des enfants terribles à la cinéphilie furieuse : Brian De Palma et Martin Scorsese à la fin des années 60, Joe Dante dans les années 70, Sam Raimi et les frères Coen dans les années 80, Quentin Tarantino dans les années 90. De cette boulimie cinéphilique, il leur reste souvent un goût de la citation et de l'hommage détourné. Si l'approche de Scorsese est plus encyclopédique – il a créé The Film Foundation, qui a restauré depuis 1990 près de 200 chefs-d'œuvre en péril – celle de De Palma a toujours été iconoclaste. Il ne s'est jamais effarouché de rendre hommage à des grands classiques du cinéma (*Vertigo* d'Hitchcock, *Scarface* de Hawks, *Blow Up* d'Antonioni ; cf. p. 18), en les passant à la moulinette de certains « mauvais genres » comme le gore, l'érotisme et l'épouvante. Quelles séquences de *Blow Out* s'en nourrissent ? On soulignera la joyeuse absence de complexe qui préside à ces emprunts, et qui fera dire aux plus éminents critiques que De Palma est « l'un des seuls cinéastes qui [fasse] passer [son] plaisir à faire des films »<sup>3</sup>.

2) Traduit en français sous le titre *Les Enfants terribles du cinéma américain*, L'Âge d'homme, 1983.

3) « Entretien avec Brian De Palma » par Serge Daney et Jonathan Rosenbaum, *Cahiers du cinéma* n°334-335, « Made in USA », avril 1982.

1) Cf. Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Le Cherche Midi, 2002.



# GENÈSE

## L'assassinat de John F. Kennedy, image matrice et fantôme

Un spectre hante *Blow Out*, celui de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy le 22 novembre 1963 à Dallas. Bien que le film ne soit aucunement une reconstitution ou un film-enquête sur une page d'histoire des États-Unis, il en reprend plusieurs éléments qui nourrissent les fondations du film. Pour autant, les traces directes de l'assassinat de Kennedy restent à l'état de deux allusions. La première est la publication des « photos-qui-deviennent-le-film » de l'accident dans la presse, à l'image du magazine *Life* qui avait publié dans son numéro du 29 novembre 1963, 30 photogrammes du film 8 mm tourné par Abraham Zapruder (voir ci-contre). La seconde est le dénouement tragique que constitue l'irruption d'un assassinat dans l'allégresse d'un jour de parade. Quant à l'événement déclencheur du récit, s'il associe bien un coup de feu et un accident de voiture, c'est à une autre tragédie liée au clan Kennedy qu'il renvoie : « Dans *Blow Out*, je ne voulais même pas faire allusion [à l'assassinat de JFK]. Je me suis par contre inspiré de l'accident de voiture de Chappaquiddick<sup>1</sup> qui avait brisé l'avenir politique de Ted Kennedy. J'ai simplement inversé le sort des deux passagers : la fille s'en sortait et le sénateur mourait. »<sup>2</sup>

### Les pièces du puzzle

Pourquoi Brian De Palma – et avec lui beaucoup de cinéastes de sa génération – est-il à ce point



Capture d'écran tirée du documentaire *The Chappaquiddick Incident* ©AllTime Conspiracies.

intéressé par l'assassinat de John Kennedy ? Parce qu'il s'agit sans doute du premier événement historique de l'ère moderne où l'image cinématographique a joué une part primordiale. En effet, en l'absence d'équipes télé ce 22 novembre 1963 à Dallas, la source visuelle la plus complète de l'événement aura été un film amateur produit avec une caméra 8 mm et tourné par Abraham Zapruder, fabricant de vêtements de son état. Ce petit bout de film n'aura pas fini de déchaîner les passions. Plutôt qu'une contre-enquête, *Blow Out* est une variation autour des traces laissées par l'événement. Ce qui intéresse De Palma, c'est d'imaginer un « Zapruder sonore » : « J'ai toujours été obsédé par l'assassinat de JFK. À partir de là, m'est venue l'idée de quelqu'un qui aurait la preuve et qui parviendrait à résoudre l'énigme. Montrer la manière dont les pièces du puzzle allaient s'assembler, ça m'intéressait. Mais plus concrètement, l'idée m'est venue alors que je travaillais au mixage de *Pulsions*. Mon responsable des effets sonores me faisait écouter différents sons, en me disant à chaque fois où il les avait enregistrés. À partir de ça, j'ai imaginé qu'un de ces sons pourrait être la pièce manquante d'une affaire aussi complexe que celle de l'assassinat de JFK. Imaginez : vous avez compris ce qui s'est passé, vous pouvez le faire entendre à tout le monde, mais personne n'y prête attention. » La démarche de De Palma cherche

avant tout à interroger les médiums. Que pouvons-nous savoir d'un événement par l'image ? Et par le son ? Qu'en est-il d'une « preuve par le son » par rapport à une « preuve par l'image » ? Le son lui-même fait naître ses propres images mentales, foisonnantes et ambiguës, laissant davantage de place à l'interprétation et à la subjectivité que les traces visuelles. La seule certitude du puzzle de *Blow Out*, c'est que sa première pièce est sonore. Cette primauté du son va à l'inverse des hiérarchies perceptives. Le son précède l'image. Il refuse d'en être la résultante. Chercher à articuler un son avec des images, c'est véritablement écrire et témoigner de manière audiovisuelle, et de fait interroger en lui-même l'acte cinématographique, sa vérité tout autant que ses artifices. En cela, *Blow Out* est le film le plus théorique de son auteur, un véritable bréviaire sur les manipulations – dans tous les sens du terme – du couple son/image au cinéma.

### Une tentative d'écriture collaborative

Fait singulier dans la genèse de *Blow Out*, Brian De Palma avait d'abord envisagé d'écrire le scénario à plusieurs mains et de procéder à un « appel d'offres » plutôt original : « Après avoir eu l'idée, j'ai décidé d'organiser, via feu le magazine *Take One*<sup>3</sup>, un grand concours de scénario, à l'intention

d'étudiants canadiens, en promettant que je tournerais le meilleur des trois finalistes. Comme vous pouvez l'imaginer, les scripts que l'on m'a adressés étaient souvent très délirants. Pas un seul ne développait de la même manière le concept de départ. C'était d'ailleurs intéressant pour moi de voir à quel point ces prémisses excitaient les imaginations. Finalement, je n'ai pas pu trouver de script valable à l'issue de ce concours et j'ai écrit la première mouture, dont le titre était *Personnal Effects*. Comme *Pulsions* avait été un succès, j'ai décroché le financement sur la base d'un simple traitement. » À quoi pouvaient ressembler les contributions envoyées ? Vers quels méandres fictionnels s'étaient-elles aventurées ? Seul De Palma peut répondre. Toujours est-il qu'elles n'ont pas semblé à son goût, preuve qu'il avait, au moment d'écrire la première mouture de *Blow Out*, les idées plus claires qu'il ne le pensait peut-être lui-même. Et surtout que le véritable projet du film ne se situe pas tant dans le potentiel feuilletonesque – voire « délirant » – de son récit (imaginer toutes les hypothèses criminelles à partir d'un son d'explosion) que dans sa méditation sur les pouvoirs et maléfices de l'enregistrement cinématographique. Une méditation si personnelle pour De Palma qu'il ne pouvait que la mener lui-même à terme.

## Du bon usage des anecdotes professionnelles

Quand De Palma entame *Blow Out*, il est déjà un cinéaste très productif, comptant treize longs métrages à son actif, tournés entre 1968 et 1980, soit plus d'un film par an (cf. p. 2). Incidemment, il est question dans le film de ce rythme de production effréné. Dans leur premier dialogue, Jack et le réalisateur évoquent leur parcours commun et se rendent compte avec une certaine stupeur qu'en seulement deux ans, ils viennent de produire cinq – très mauvais – films aux titres évocateurs comme *Blood Bath* ou *Bad Day at Blood Beach*, autant de titres qu'on imagine sans postérité. Mais paradoxalement, si De Palma montre ici le travail des sans-grade de l'industrie du divertissement, *Blow Out* est aussi né d'une réflexion personnelle sur la pérennité des chefs-d'œuvre cinématographiques. Quand on lui demande comment il a eu

l'incroyable idée du dénouement, avec le cri de Sally synchronisé dans une séquence de film d'horreur, il répond : « Cette idée m'est venue quand j'ai découvert que les bobines de nos films finissaient par être utilisées comme de l'amorce dans les salles de montage. Si vous regardez une bobine d'effets sonores quand elle arrive au mixage, elle est composée de morceaux de son et d'amorce, c'est-à-dire du celluloid sur lequel il n'y a pas de son enregistré. Eh bien, si vous prenez ces morceaux de celluloid et que vous les portez à la lumière, vous verrez qu'il s'agit de bouts de vieux films. C'est comme ça que finissent toutes les vieilles copies. (...) Un jour, alors que mon monteur était en train de couper quelques perforations entre deux bruits de pas sur la bande effets, j'ai regardé le morceau de celluloid à la lumière et c'était un bout de *Lawrence d'Arabie*<sup>4</sup> ! Un chef-d'œuvre de l'histoire du cinéma servait maintenant de bouchetrou entre deux bruits de pas. » Nanar ou chef d'œuvre, nul n'est à l'abri de l'oubli, nous dit ainsi De Palma. Et sans doute, *Blow Out* est-il aussi un film où l'amour sincère du cinéma – quel qu'il soit, même le moins artistique – s'affirme en dernier rempart contre l'oubli.

1) Le 18 juillet 1969, la voiture conduite par Ted Kennedy, le plus jeune frère de JFK, sort de la route sur un pont de bois et plonge dans un bras d'eau. Ted Kennedy parvient à s'extirper du véhicule et prend la fuite, laissant sa passagère, Mary-Jo Kopechne, organisatrice de campagne du Parti démocrate, emprisonnée dans l'habitacle. Ted Kennedy ne prévient de l'accident que le lendemain matin, empêchant le sauvetage de la passagère. Le scandale met fin à ses ambitions politiques.

2) Tous les propos du cinéaste sont tirés des *Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001.

3) Bimensuel canadien de cinéma publié entre 1966 et 1979 dont De Palma (et d'autres « cinéastes cinéphiles ») était un contributeur régulier.

4) Fresque épique de David Lean avec Peter O'Toole et Omar Sharif (1962).

## Le « Zapruder Film », une passion américaine

Le « film Zapruder » est le film amateur qui a déclenché la plus grande fascination dans l'histoire moderne. Une recherche de vidéos sur Internet à partir de ces deux mots clés permettra de s'en convaincre. Tourné en 8 mm, d'une durée de 26,6 secondes et dénué de bande sonore, il capture un moment essentiel de l'histoire des États-Unis : l'assassinat de John F. Kennedy à Dallas le 22 novembre 1963. Chacun des 486 photogrammes du film n'a cessé d'être scruté, comme si un secret devait être délivré derrière ses images brutes. Comme les impacts de balles y sont peu visibles ou qu'un panneau de signalisation peut masquer la voiture présidentielle, les esprits pervers peuvent imaginer que la vérité est ailleurs. Mais comme le dit De Palma, « personne n'a jamais pu accepter l'idée que Lee Harvey Oswald ait pu agir seul. C'est pourtant la solution la plus évidente. Mais c'est trop simple ! On a donc décoré les détails de ce drame jusqu'aux plus insignifiants pour élaborer la thèse d'une conspiration. C'est une idée très séduisante, en théorie, mais difficilement envisageable dans la réalité : mettre au point une conspiration de cette envergure dans notre pays n'est pas une mince affaire ». La fascination dégagée par le film de Zapruder n'est cependant pas uniquement liée à une relecture abracadabrante de l'événement. On peut, à l'instar du critique Jean-Baptiste Thoret dans *26 secondes : l'Amérique éclaboussée* (Rouge profond, 2003), lire le film de Zapruder et le délire interprétatif qui s'ensuit comme « un coup fatal au principe de transparence sur lequel sont fondés la société américaine et le cinéma hollywoodien ». À partir des années 70, le cinéma américain poursuit les motifs et figures condensés par Zapruder. Il est

possible de les relever à travers l'analyse des bandes-annonces des films : assassinat politique (*À cause d'un assassinat* de Pakula en 1974, *Nashville* d'Altman en 1975), chasse à l'homme dans l'espace public (*Conversation secrète* de Coppola en 1974 ; cf. p. 18), surgissement de l'horreur dans le quotidien de l'Amérique (*Scanners* de Cronenberg en 1981 – avec l'image de la tête qui explose – mais aussi tous les films sur la guerre du Vietnam). À cette fascination théorique vient se juxtaposer une fascination pratique tant le « film Zapruder » aura connu un destin à la *Blow Out* : on ne compte plus, depuis l'enquête initiale jusqu'aux années 2000, le nombre de synchronisations sonores qu'il aura connues, à partir de divers enregistrements audio effectués par la police de Dallas. Il ira même jusqu'à connaître une deuxième vie, en faisant l'objet d'une modélisation informatique pour les besoins d'un documentaire de la chaîne ABC News, *The Kennedy Assassination – Beyond Conspiracy*, diffusé en 2003. La précision – spatiale, temporelle et balistique – de cette simulation s'apparente à une « conversion » de la 2D à la 3D. Le spectateur est propulsé au cœur de la Dealey Plaza de Dallas et peut voir sous tous les angles comment le trajet des balles d'Oswald croise celui du cortège présidentiel. L'auteur de cette reconstitution, Dale K. Myers – qui se définit autant comme un animateur informatique que comme un journaliste et consacra plusieurs années de sa vie à la recreation de l'événement – peut être légitimement perçu comme un frère du personnage de Jack Terry dans *Blow Out*.

# GENRE

## Une vanité cinématographique



À quel genre appartient *Blow Out* ? La question n'est pas si anodine, tant le film, œuvre d'un « *movie brat* » (cf. p. 3) emprunte à plusieurs genres très codifiés. Le film peut tout autant être présenté comme une enquête criminelle menée avec les seuls outils du cinéma – prise de son et montage – que comme une histoire d'amour tragique dont l'enquête ne serait que la prémisse. Les deux récits s'emboîtant, il paraît impossible, une fois le film achevé, de discerner lequel a engendré l'autre.

### Thriller et romance

Si cette singularité de genre a assuré au film sa pérennité, il n'en a pas été de même au moment de sa sortie, le mélange des genres suscitant une certaine perplexité. Plusieurs propos de De Palma y contribuent. Ainsi, le cinéaste lui-même réfute l'idée selon laquelle le cœur du film serait l'enquête politique : « Toute cette histoire d'assassinat, c'est l'arbre qui cache la forêt et comme d'habitude, les critiques n'ont vu que l'arbre. »<sup>1</sup> Pourtant, dans un entretien antérieur accordé en 1982 aux *Cahiers du cinéma* à l'occasion d'un numéro spécial sur le cinéma américain, De Palma revendique la dimension politique. « C'était un film politique inhabituel, plein de significations, avec une grande recherche dans la structure, et il a très mal marché. (...) Il est sorti au cœur de l'été, comme un grand film d'action et d'aventure. (...) La critique a dit que c'était un mauvais film d'horreur et de suspense. Ça m'a stupéfié. »<sup>2</sup> Il reconnaît cependant que l'articulation entre les deux dimensions du film – entre « l'arbre politique » et « la forêt romantique » – a pu dérouter le public : « J'ai un peu évité de développer l'histoire d'amour dans ce film parce que je pensais que le personnage ne serait pas intéressé par une histoire d'amour. Et quand on a John Travolta et une jolie fille, apparemment, c'est un peu ce que le public attend. Et si j'avais plus insisté sur le

fait qu'il tombe amoureux d'elle et qu'il la met en danger par erreur, le film aurait peut-être eu plus de succès. »<sup>3</sup>

### Dépasser les codes

Si, comme son maître Alfred Hitchcock, Brian de Palma fait du succès populaire et/ou critique le juge de paix de l'appréciation de son travail, c'est aussi parce qu'il cherche à proposer au public de nouvelles expériences narratives et perceptives. Là où De Palma suit la voie du réalisateur de *Vertigo*, c'est qu'il ne veut pas être uniquement un « directeur d'acteurs » mais aussi, voire surtout, un « directeur de spectateurs ». Rechercher l'assentiment du plus large public, c'est lui proposer une expérience. « Toi qui regardes mon film, jusqu'à quel point es-tu prêt à me suivre ? » demeure la question sous-jacente d'une grande partie de son œuvre. Ce qui a pu blesser De Palma au moment de la sortie de *Blow Out* – cicatrice sans doute cautérisée par le statut qu'il a désormais acquis – c'est l'impression que le public n'était pas prêt à aller au-delà des apparences et des codes des genres policiers ou romantiques. La singularité de *Blow Out* est bien que le mélange des genres y crée un tout infiniment supérieur à la somme de ses parties. Le film est donc si l'on veut un thriller romantique, haletant dans sa partie policière, poignant dans sa partie sentimentale et teinté d'une ironie funèbre par son dénouement.

### Une méditation amère

Pourtant *Blow Out* est surtout une fable à deux niveaux de lecture. Au premier niveau, son propos est centré sur l'utilisation de la technique dans notre perception du réel. Comment permet-elle d'y accéder mais aussi de nous illusionner ? « [Le héros du film] n'était intéressé que par ce qui l'obsédait, et son problème, c'est qu'il utilisait toujours sa technique pour résoudre tous ses problèmes »<sup>4</sup> précise

De Palma. Le second niveau de lecture est induit par la présence récurrente de la mort, jusqu'à son funeste triomphe : accident inaugural, menace du tueur en série, répétition de l'accident sur le mode opératoire pour le final. En cela, *Blow Out* est une méditation amère sur le caractère éphémère des sentiments et la persistance de la menace. Sans doute faut-il penser, cette fois, non plus à un genre cinématographique mais à un genre pictural : celui de la vanité. Le terme désigne ces natures mortes, confrontant la frivolité des « divertissements » de la vie – jeux, appareils, titres de gloire – à l'implacable sécheresse d'une tête de mort – qui évoque notre destin commun. Le tout baigne dans un clair-obscur où la fragilité de la flamme d'une bougie doit faire face à la permanence des ténèbres. *Blow Out* est ainsi un film dont les trois quarts des scènes sont nocturnes. En cela, on peut le voir et le revoir de la même manière que l'on peut méditer devant une vanité du XVII<sup>e</sup> siècle. Et surtout comprendre que De Palma n'aura pas attendu de tourner *Le Bûcher des vanités* en 1990 pour proposer, dès *Blow Out*, une étincelante vanité cinématographique.

1) Cf. *Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud*, op. cit.

2) « Entretien avec Brian De Palma » par Serge Daney et Jonathan Rosenbaum, op. cit.

3) *Ibid.*

4) *Ibid.*

# DÉCOUPAGE NARRATIF

Le séquençage proposé correspond à celui du DVD édité en 2012 par Carlotta Films.

## 1. Un cri atroce (00:00:00 – 00:05:20)

Par les fenêtres d'une résidence étudiante, on voit des jeunes filles légèrement vêtues qui s'égayent ou se chamaillent. C'est la vue subjective d'un tueur voyeur qui rôde alentour puis rentre dans le bâtiment et dégaine son couteau face à une jeune fille sous la douche. Celle-ci pousse un hurlement totalement disgracieux. En contrechamp, un homme éclate de rire. C'est Jack, l'ingénieur du son du film d'horreur que nous étions en train de regarder sans le savoir. À ses côtés, le réalisateur enjoint de trouver un cri véritablement terrifiant.

## 2. Générique – Liberty Day (00:05:21 – 00:08:57)

Après un début de générique très graphique sur fond noir (animation de lettres et collage sonore), on retrouve Jack dans son studio de travail. Il copie ses « sons seuls » (tonnerre, bruits de pas, chute de corps, etc.) tandis qu'en fond sonore, le journal télévisé nous apprend que le gouverneur McRyan est sur le point d'annoncer sa candidature à la Maison Blanche, sans doute à l'occasion de la parade du Liberty Day qui aura lieu dans quelques jours.

## 3. Nuit fatale (00:08:58 – 00:13:21)

Jack enregistre des sons dans le grand parc de la ville. Tandis que la nuit se fait de plus en plus mystérieuse autour de lui, il entend un bruit d'explosion, voit une voiture dérapier et sombrer dans un lac. Il plonge aussitôt, découvre que le chauffeur est déjà mort mais parvient à extraire du véhicule la passagère qui l'appelait à l'aide.

## 4. Aux urgences (00:13:22 – 00:20:27)

Jack se réveille, presque indemne, aux urgences. Dans une chambre voisine, il retrouve Sally, qu'il vient de sauver. Une tendre complicité naît entre

eux. Cependant, la police somme Jack de taire la présence de Sally dans la voiture, car elle était conduite par le gouverneur McRyan qui y a trouvé la mort.

## 5. Le coup de feu (00:20:28 – 00:29:18)

À la sortie de l'hôpital, Jack raccompagne Sally dans un motel. La nuit, il réécoute les bandes de son enregistrement et se demande si le bruit de l'explosion du pneu n'a pas été causé par un coup de feu. Durant cette même nuit, un mystérieux individu parvient à changer le pneu de la voiture accidentée pour masquer les traces de l'impact.

## 6. Des photos de l'accident (00:29:19 – 00:34:47)

Jack apprend que les images de l'accident, prises par un certain Manny Karp, ont été publiées par la presse. Il décide de les photographier en *stop motion* avec une caméra pour reconstituer image par image le film de l'accident.

## 7. Jack et Sally (00:34:48 – 00:43:45)

Jack retrouve Sally à la gare de Philadelphie. Elle voulait s'échapper quelques jours pour oublier le drame, mais Jack la convainc de rester pour l'aider dans son enquête. Il l'émeut en lui confiant un souvenir traumatique : il travaillait précédemment pour la police et un mouchard qu'il avait mis au point pour un policier infiltré s'était révélé défectueux. Repéré par les malfrats, son collègue avait été immédiatement tué.

## 8. Poursuivie (00:43:46 – 00:49:01)

Le mystérieux individu qui avait changé le pneu de la voiture accidentée (séquence 5) pourchasse dans la ville une femme qui ressemble à Sally, jusqu'à l'égorger dans un chantier désert. Mais il découvre que sa victime n'est pas Sally. Celle-ci, dans un hôtel miteux, retrouve Manny Karp, l'homme qui avait pris les photos le soir de l'accident, laissant deviner une complicité entre eux deux pour faire chuter McRyan.

## 9. La preuve par l'image (00:49:02 – 00:57:32)

Jack a récupéré le « film » de l'accident et le sonorise avec son propre enregistrement. Au moment du son de l'explosion, il voit un point blanc sur le photogramme, possiblement l'impact d'un coup de feu. Il essaye de convaincre la police avec cette nouvelle preuve cinématographique puis cherche à retrouver Manny Karp à sa boutique. Là, il découvre des photos de constat d'adultère pour lesquelles Sally a servi d'appât. Parallèlement, le tueur de la séquence précédente – dont on apprend le nom, Burke – reçoit des réprimandes de son commanditaire, qui lui reproche d'avoir tiré sur la voiture alors que le complot devait se limiter aux photos compromettantes prises par Karp.

## 10. « Tout est effacé » (00:57:33 – 01:03:22)

Alors que Jack cherche toujours un cri d'effroi pour son film d'horreur, il s'aperçoit que toutes les bandes dans son studio d'enregistrement ont été effacées. Il avait cependant caché dans un faux plafond le film de « l'accident ». Il reçoit la visite surprise du journaliste vedette Franck Donahue, qui lui propose de révéler ses enregistrements dans son émission.

## 11. « C'était un boulot comme les autres » (01:03:23 – 01:13:27)

Jack montre à Sally le film de l'accident puis lui reproche sa compromission avec Karp pour faire chanter McRyan. Sally fond en larmes, dit qu'elle n'avait pas vraiment le choix. Elle retrouve Karp dans sa chambre d'hôtel pouilleuse. Après l'avoir assommé, elle lui subtilise la pellicule originale des photos de l'accident.

## 12. Rendez-vous avec Franck Donahue (01:13:28 – 01:19:33)

Grâce à ces photos, Jack reconstitue un nouveau film-preuve qu'il promet au journaliste Donahue. Mais Burke intercepte leurs conversations. Se fai-

sant passer pour Donahue, Burke en profite pour rappeler Sally et lui donner rendez-vous à la gare centrale de Philadelphie. Jack décide de lui poser un mouchard pour pouvoir l'écouter durant ce rendez-vous.

## 13. Gare centrale (01:19:34 – 01:25:11)

Alors qu'il attend Sally pour le rendez-vous, Burke est pris d'une irrépressible pulsion meurtrière. Dans le vaste espace de la gare, il suit une prostituée qui ressemble à Sally et l'étrangle dans les toilettes.

## 14. Sur écoute (01:25:12 – 01:33:05)

Jack dépose Sally à la gare puis l'embrasse avant de la laisser partir au rendez-vous. Grâce au mouchard, il reconnaît que la voix n'est pas celle de Donahue et part à la poursuite de Burke et Sally, d'abord à pied, puis en voiture. Il se retrouve au milieu de la parade du Liberty Day, sème la panique dans la foule et emboutit une vitrine avec son véhicule.

## 15. Feu d'artifice (01:33:06 – 01:40:27)

Sally confie le film et les enregistrements à Burke, qui les jette dans la baie. Puis, au moment où retentissent les premiers feux d'artifice, il égorge Sally. Jack arrive trop tard, parvenant seulement à retourner l'arme du crime contre Burke et à prendre Sally inanimée dans ses bras. Le cri d'effroi de Sally enregistré par le mouchard sera celui qu'il montera dans la séquence du film d'horreur, à la grande joie du réalisateur qui félicite un Jack dévasté.

## 16. Générique de fin (01:40:28 – 01:43:29)



# PERSONNAGES

## La cristallisation amoureuse en images et en musique

Tentons de résumer *Blow Out* en faisant abstraction de sa composante policière et en nous focalisant sur la relation entre les deux personnages principaux, Jack et Sally. Jack sauve Sally de la mort. Il tombe amoureux d'elle. Elle veut fuir la ville pour se reconstruire et échapper au traumatisme de l'accident. Jack la contraint à rester avec lui. Il lui demande de l'aider pour son enquête, ce que Sally accepte par amour. Mais Jack se montre imprudent et pousse inconsciemment Sally vers la mort une seconde fois. De leur histoire passée, il ne reste plus que la trace sonore d'un cri.

En quelques lignes, nous nous rendons compte que le schéma narratif du film emprunte à un grand mythe fondateur – Jack serait Orphée et Sally serait Eurydice – et, plus globalement, à un ressort de la tragédie grecque : la prédestination d'un destin funeste auquel les personnages penseront longtemps échapper avant d'y succomber. Pour reprendre le mot de Jean Cocteau, toute tragédie est une « machine infernale » qui, pour être réussie et ne pas aller dans un seul sens doit aussi rencontrer une force positive opposée, en l'occurrence celle de l'amour qui lie Jack et Sally. Il est intéressant de voir comment cette dimension sentimentale n'affleure pas uniquement par le récit, les dialogues et la psychologie mais est aussi véhiculée par deux vecteurs essentiels de la mise en scène de De Palma : l'image et la musique.

### L'image : une blanche cristallisation

Jack se réfugie derrière sa technique et ne semble pas avoir d'existence autre que sa vie dans et pour son studio d'enregistrement. Il est un « *nerd* » ou un « *geek* » avant l'heure. Sally, pour sa part, est la

femme dont on voudrait cacher l'existence : quand il interroge Jack, l'inspecteur a bien signifié que sa présence aux côtés du gouverneur McRyan dans la voiture devait être occultée. Par ailleurs, l'interprétation de Nancy Allen, qui surjoue l'aspect nue et la voix haut perchée de son personnage de femme-objet manipulée, n'est sans doute pas exempte de second degré. Il y a toujours une dimension satirique chez De Palma qui, en même temps, révèle une richesse de caractérisation. En effet, l'aspect presque caricatural de Sally va s'effacer progressivement au cours du récit et le personnage se révélera à la fois plus ambigu dans sa démarche et sincère dans ses sentiments (cf. ci-contre).

Sans qu'il soit explicite dans le dialogue, le coup de foudre entre Jack et Sally est manifeste dans la première scène où ils se retrouvent en face à face : celle de la chambre d'hôpital (00:15:28 – 00:17:14). Cette séquence pourrait n'être que fonctionnelle dans un simple récit policier : les blessés se remettent du choc de l'accident, il faut un temps de récupération avant de replonger dans le feu de l'enquête. Elle acquiert pourtant une autre dimension par l'entremise de choix simples et décisifs de mise en scène. Tous les deux y apparaissent comme des personnages « hors du monde réel ». Ils se rencontrent dans une chambre d'une blancheur éclatante et immaculée qui contraste avec le chromatisme général du film, composé aux trois quarts de scènes nocturnes nimbées d'éclats de rouge ou bleu (cf. p. 14). Il ne s'agit donc pas d'une simple chambre d'hôpital, mais d'un espace aux confins de l'abstraction dont la pureté est davantage encore exacerbée par un cadrage en contre-plongée (00:16:28 – 00:17:14). Cet espace, tel une page blanche, signifie le début d'une histoire à écrire



entre Jack, sorti de sa tanière, et Sally, sauvée des eaux.

La première partie de la scène (00:15:28 – 00:16:08) est filmée en plan général. Les deux personnages semblent se tourner autour en cherchant leurs repères dans le décor. Sally marche comme une sonnambule et Jack la guide vers le lit. La cristallisation s'opère entre eux par plusieurs éléments concomitants (00:16:08 – 00:16:27) : un échange de regards en plans rapprochés, un sourire de Sally qui masque vite son visage, le sourire de Jack en retour sur le contrechamp et aussitôt, le démarrage au piano d'un doux thème musical.

### La musique : les déchirantes variations d'une ritournelle sentimentale

Cette musique est l'une des compositions les plus fameuses de Pino Donaggio, ancien chanteur de charme italien devenu l'un des compositeurs fétiches de De Palma, puisqu'il a écrit la musique de sept de ses longs métrages depuis *Carrie au bal du diable* (1976) jusqu'à *Passion* (2012). Il revendique ouvertement la dimension sentimentale de son travail : « Je devais avant tout partir du cri et travailler cette idée. Dans le film, il y avait deux niveaux pour la musique : caractériser Travolta et son personnage de manière spécifique, et trouver la relation entre Travolta et Nancy. Je cherchais un thème particulier pour transcrire leur relation, un thème d'amour. Je voulais transmettre l'idée que leur histoire est une histoire d'amour, ce qui n'est pas vraiment ça dans le film, mais je voulais convaincre par la musique que c'était une histoire d'amour ! Il fallait donc un thème spécifique. Un soir, alors que je sortais, j'ai eu un flash. Je suis

rentré, j'ai joué sept notes, et j'ai réalisé que j'avais mon thème si je le développais. Et c'est devenu le thème principal d'amour. Le thème n'était pas préparé, il est sorti du néant, et je trouvais qu'il marchait aussi bien seul que lié à d'autres variations et développements, que ça servait le propos de le tirer sur tout le film. L'amour n'était pas dans le film, et je voulais l'y introduire. C'était mon interprétation. Ça permettait que la fin explose. Le feu d'artifice à la fin devait être muet, sauf le piano. On retrouve cette envie de contraste. »<sup>1</sup>

Il y a deux occurrences principales du « thème de Jack et Sally » dans *Blow Out*. La première fois, le thème est joué au piano en soutien, presque en sourdine, de leur premier dialogue dans la chambre d'hôpital. La ténuité des notes musicales donne un aspect « fleur bleue » à la séquence. La seconde fois, le thème arrive en conclusion d'un long mouvement lyrique. C'est le dernier mouvement d'une ample et haletante composition rythmant la course effrénée de Jack qui tente de sauver Sally des mains du meurtrier Burke. Le thème demeure toujours joué au piano (01:38:05 – 01:38:29), mais en apparaissant comme une parenthèse incluse dans une ample orchestration à cordes (démarrée à 01:37:08 et reprenant à partir de 01:38:30), il acquiert une autre gravité. Il s'accompagne d'une insoupçonnable pesanteur tragique et romantique – mais d'un romantisme noir – puisque l'image montre le couple enlacé sur fond d'incessants feux d'artifice. Les amants sont seuls au monde, tout en venant d'être séparés par la mort. Ellipse. Six mois ont passé. Il neige désormais. Le thème est repris, dans une version orchestrale encore plus mélancolique, en accompagnement de l'insondable chagrin de Jack (01:38:30 – 01:39:54). Cette musique ne pourra être recouverte que par le cri de Sally, cette fois mixé au film d'horreur (01:40:01). Que cette même mélodie de sept notes seulement puisse être entendue comme une bluette ou un déchirant lamento dit comment *Blow Out* est aussi une leçon sur le montage musical. Le même morceau, mais avec des variations d'orchestration et de mixage, peut dégager deux impressions contradictoires : la fragilité ou la puissance, le charme ou la tragédie. En cela, Brian De Palma et Pino Donaggio sont à l'image de Jack Terry : ils ne manipulent pas que du son ou de la musique, mais aussi et surtout des émotions.

Il est significatif en ce sens que Quentin Tarantino, dont *Blow Out* fait partie des films favoris (cf. p. 2) et qui a relancé la carrière de John Travolta avec *Pulp Fiction* en 1994, ait choisi la musique pour lui rendre hommage. Quelques notes de « Sally & Jack », le thème composé par Pino Donaggio, se font ainsi entendre dans l'une des plus belles séquences de *Boulevard de la mort* (2009), où un échange de textos amoureux au fond d'un bar apparaît comme un rare moment d'accalmie dans la pétarade des moteurs. Il est tout à l'honneur de Tarantino, pourtant porté sur la fureur et l'hémoglobine, d'avoir d'abord retenu de *Blow Out* sa dimension romantique. Les notes de piano de Donaggio sont peut-être un souvenir plus fort que les cris qui ouvrent et clôturent le film.

1) « Un film pour Pino », entretien avec Pino Donaggio, *Cahiers du cinéma* n°686, février 2013.

## Dualité, doubles et duplices

La fascination exercée par *Blow Out* s'explique en partie par un effet de dédoublement des personnages. Jack ne cesse de croiser ses propres doubles, quand Sally se révèle une personnalité duplice. Un atelier pourra s'organiser autour de ces thèmes. Il s'agira d'abord de relever à quels duos Jack appartient au fil du récit. Quelles oppositions de caractères révèle son rapport avec le réalisateur de films d'horreur, avec lequel il constitue un couple de travail ? Son informel duo d'enquête avec Manny Karp ne signifie-t-il pas que Jack a la preuve par le son et Karp la preuve par l'image ? À chaque fois, Jack doit faire face à un personnage cynique ou pleutre alors qu'il reste lui-même un artisan consciencieux, que ce soit dans la fabrication du film ou la tenue de son enquête. Mais n'y aurait-il pas en outre un effet miroir entre Jack et Burke ? Il faudra se demander en quoi le personnage du tueur peut être un double maléfique de Jack. Une réponse peut être apportée par leur rapport au désir et leur attraction pour Sally. Jack représente un amour courtois, non charnel. Il ose à peine toucher le corps de Sally dans les scènes où il la borde dans sa chambre d'hôpital (00:16:28 – 00:17:15) ou de motel (00:21:25 – 00:21:33). À l'opposé, Burke, tout entier guidé par sa pulsion libidinale, va non seulement jusqu'à tailler le cou des femmes, mais il transperce furieusement leur buste dans un rituel d'obscène simulacre de l'acte sexuel (00:47:33 – 00:47:47). Leur confrontation (01:36:47 – 01:37:02) ne peut qu'aboutir à une lutte symbolique entre le bien et le mal, où Jack est obligé de tuer pour se débarrasser de Burke. Mais il est trop tard : Sally a déjà été sacrifiée et le terrassement du mal n'est plus qu'une pure dépense improductive.

Parmi les doubles de Sally, on relèvera les victimes de Burke, lors des longues

séquences de filature (00:44:44 – 00:46:17 et 01:19:13 – 01:23:58). Elles restent cependant à l'état de silhouettes. En revanche, la personnalité de Sally est plus clivée que celle de Jack. Volontairement caractérisée au début comme une victime naïve, elle révèle peu à peu son ambiguïté en même temps que sa sincérité. Bien que Jack découvre qu'elle était complice de Manny Karp, leurs sentiments réciproques s'affirment de plus en plus. On attirera l'attention des élèves sur la façon dont la duplicité de Sally est révélée à la faveur d'un seul plan cinématographique (00:47:47 – 00:48:23) : après le premier meurtre de Burke, la caméra survole le chantier et retrouve Sally qui se rend chez Karp. Ce mouvement dévoile sans dialogue une psychologie complexe : on a quitté la fausse Sally pour retrouver la « Sally duplice », complice de Karp. « Un cri de vérité », supplément du DVD Carlotta élaboré par Jean Douchet, permettra d'affiner la réflexion sur cette thématique.

Enfin, un dernier atelier pourra rattacher *Blow Out* à une tradition littéraire romantique. On convoquera ainsi la figure du « doppelgänger », ce double maléfique dont la rencontre entraîne la mort, que l'on retrouve en littérature dans *William Wilson* d'Edgar Allan Poe ou *Le Double* de Dostoïevski, mais aussi en musique avec *Der Doppelgänger*, lied de Schubert sur des paroles d'Heinrich Heine



# DÉCOR

## Intérieurs et extérieurs, seuils et passages

Bien que l'accident de voiture, événement déclencheur de sa dramaturgie, se situe en pleine nature, *Blow Out* dégage pendant longtemps un certain sentiment oppressant, voire claustrophobique. Le récit progresse en effet dans une succession d'espaces intérieurs plutôt restreints comme le studio de travail de Jack, les chambres – d'hôpital, de motel ou chez Sally – ou les recoins intimes d'un *diner*, créant ainsi volontairement une étrangeté spatiale due à l'usage du Cinemascope, format large au ratio de 2.35, a priori destiné aux grands paysages.

### Un monde longtemps sans dehors

S'il situe son film dans le monde du cinéma et en révèle des secrets de fabrication, De Palma prend sciemment à revers une idée reçue selon laquelle le cinéma serait « une fenêtre ouverte sur le monde ». Ainsi, le motif de la fausse fenêtre – voire de la fenêtre bouchée – est clairement mis en scène de trois manières différentes dès l'entame du film. La première fenêtre ne se dévoile pas tout de suite, bien qu'elle soit présente dès l'image inaugurale, avec, perversion supplémentaire, la présence d'un leurre. En effet, la première fausse fenêtre n'est pas tant celle de la résidence étudiante à travers laquelle un tueur observe des jeunes filles, que l'écran de la salle de mixage que rien ne permet de soupçonner. Ce n'est qu'au bout de 3 minutes et 6 secondes, avec la réaction amusée de Jack devant le cri raté, que nous comprenons que nous avons affaire à un « film dans le film ».



La deuxième fenêtre est celle d'un écran de télévision, dans le studio de Jack. Sa présence peut s'expliquer comme un simple artefact informatif. Jack l'allume machinalement durant un temps de pause et le journal télévisé expose deux éléments-clés de l'intrigue qui prendront sens plus tard : les ambitions présidentielles du gouverneur McRyan et la future parade du Liberty Day. Mais l'objet est clairement dramatisé par la mise en scène : d'abord simple élément du décor (00:06:00 – 00:06:47), le poste est ensuite filmé au premier plan tandis que Jack retourne travailler dans le fond du studio (00:06:48 – 00:07:03), jusqu'à figurer plein cadre dans la partie droite d'un split screen juxtaposant les images télé et le déroulement des bandes magnétiques bruitées (00:07:03 – 00:08:39). Comme pour l'écran de cinéma, De Palma prend à contre-courant le cliché de la télévision comme lucarne sur la société. Ses images sont volontairement aplaties, ce qu'accroissent le fond uni du décor des studios et ses présentateurs statiques. Elle ne propose aucune échappée visuelle.

Évoluant entre deux boîtes noires – la salle de mixage et son studio de « *personal effects* », comme on peut le lire sur la porte –, Jack paraît ainsi prisonnier d'un monde sans dehors. Sa sortie nocturne au grand air n'arrange pas cette situation : si les premiers plans de la séquence montrant Jack qui enregistre des sons dans la forêt (00:08:59 – 00:11:19) apportent une respiration bienvenue, l'accident le ramène dans un nouvel espace aveugle, cette fois sous-marin (00:12:20 – 00:12:50).

C'est là où Jack bute sur la troisième fenêtre, celle de la vitre de la voiture derrière laquelle Sally l'appelle à l'aide. Les apparitions du visage suppliant de Sally (00:12:22) et de celui du gouverneur McRyan, décédé mais surgissant comme un ectoplasme (00:12:45) rappellent les cadrages d'une télévision. Mais De Palma prend soin, cette fois, de définir un intérieur et un extérieur en plaçant alternativement la caméra d'un côté et de l'autre de la portière. Pour sauver Sally, Jack devra enfin briser la fenêtre (00:13:07 – 00:13:31) et ramener la jeune femme de l'autre côté, celui des vivants, dans un geste qui évoque autant celui du secouriste que celui de l'accoucheur, puisqu'il s'agit d'extirper un corps d'une matrice étroite.

Cette séquence a ouvertement une dimension mythologique, en un évident écho au mythe d'Orphée (cf. p.8). Mais elle trouve un symétrique tragique avec l'accident final de Jack, qui emboutit une vitrine avec sa voiture (01:31:36 – 01:32:08). Il ne traverse plus une fenêtre qui le ramènerait vers la vie, il s'enferme doublement dans l'antichambre de la mort. L'habitacle de la voiture encastré dans la vitrine – montrant d'ailleurs une scène historique de pendoison, composée avec des mannequins – figure un tombeau dans le tombeau, l'espace d'une nouvelle plongée aux Enfers.

## La mort se faufile partout

Le tragique de *Blow Out* peut ainsi être condensé en une interprétation spatiale du film. Jack n'évolue que dans des boîtes noires. Sa rencontre avec Sally lui offre l'opportunité de briser la glace. Mais l'échec de leur histoire les condamne chacun à une séparation éternelle ponctuée par le cri de la mort de Sally qui hante désormais la salle de mixage de Jack. À la lecture de quelques indices spatiaux glissés par De Palma dans sa mise en scène, on peut aussi résumer *Blow Out* à l'histoire d'un couple qui n'a pas su trouver une échappée par les sentiments.

Prenons par exemple le premier rendez-vous galant entre Jack et Sally. La rencontre doit avoir lieu à la gare et le premier plan de situation (00:34:59) montre un quai vide de tout voyageur mais où les deux trains sur les voies désignent une perspective fuyante vers le fond du cadre. Cependant, la caméra recule en travelling arrière jusqu'à encadrer les deux trains par un porche vert (fin du travelling à 00:35:10). C'est là que Jack retrouve Sally, qui doit plus tard prendre ce train. Les deux personnages, se tenant de profil, encadrent la baie du porche. Un tel recours au surcadrage n'est pas anodin. Il figure concrètement pour le couple une possible échappatoire, qu'il choisira de ne pas emprunter. Car dès la scène suivante, durant une longue discussion au café (jusqu'à 00:44:43), Jack convainc Sally de rester auprès de lui à Philadelphie ; cette décision sera fatale à la jeune fille.

Si Jack et Sally restent ainsi souvent bloqués devant des seuils, ce n'est pas le cas de leur antagoniste absolu, le tueur Burke, qui se montre d'une aisance confondante quand il s'agit de trouver des raccourcis, échappées ou passages secrets. En témoigne la longue scène de traque d'une jeune femme débutant dans un centre commercial (00:44:44) pour s'achever dans les ténèbres vides d'un imposant chantier (00:46:17). Le parcours emprunte des escaliers mécaniques, passe par l'entrée, les allées et la sortie d'un marché couvert. Le tueur atteint ensuite sa proie, en se mêlant à une foule amassée à un arrêt de bus. Opportunément masqué à la vue des témoins par le départ du véhicule, il va profiter d'un passage dissimulé dans une palissade de chantier pour escamoter le corps de sa victime. La fluidité de la séquence et son dénouement d'une

cruelle ironie – la femme que l'on a longtemps prise pour Sally n'ayant qu'une vague ressemblance avec l'héroïne, sa mort n'en est que plus dérisoire – témoignent d'un pessimisme foncier chez De Palma : seule la mort paraît capable de se faufiler partout quand l'amour et la fragilité ont tant de mal à se déployer. Telle est bien la leçon, à la fois philosophique et spatiale, qui peut être tirée de l'étude des décors de *Blow Out*.

1) Écran divisé pouvant accoler deux espaces de dimensions et d'échelles différentes. Figure de cadrage régulièrement utilisée par De Palma (cf. p. 14).

## Philadelphia Story

Situer *Blow Out* à Philadelphie est loin d'être un choix anodin. C'est en effet la ville où ont grandi Brian De Palma et son producteur, George Litto. *Blow Out* est leur troisième collaboration après *Obsession* (1976) et *Pulsions* (1980). Les deux hommes connaissent donc bien la topographie de la ville mais aussi sa valeur historique et symbolique, que les élèves pourront préciser – Philadelphie est le lieu où a été rédigée et signée la Déclaration d'indépendance américaine en 1776 – et qui permettra de souligner l'importance de la parade de l'*Independence Day* dans le dernier acte du film.

À partir d'une recension des sites parcourus, on pourra montrer comment *Blow Out*, thriller urbain, dessine une cartographie de la ville. Le film dresse un inventaire de grands espaces, qu'ils soient naturels comme le parc Wissahickon, ou qu'ils correspondent aux grands vides cachés de la cité, comme le chantier où sévit le tueur. En contrepoint, l'urbanité y est transmise, plus classiquement, par des espaces liés à la circulation et à l'échange. Les deux filatures du tueur ont lieu dans des espaces de circulation : les marchés et centres commerciaux (première filature), la gare centrale (seconde filature), le métro (après le rendez-vous avec Sally). Enfin, lors du dénouement, la ville se met elle-même en scène de manière festive avec les plans de parade. Là encore, on notera une évolution topographique : après avoir arpenté la ville dans son ensemble, le film joue son final sur un promontoire dominant la foule. Mais il s'agit aussi d'un espace pur, décontextualisé, où seul le ciel toise les héros, comme l'attestent les feux d'artifice. La réflexion pourra dès lors être poursuivie sur la dimension symbolique des espaces où s'origine et se conclut le drame, en attirant l'attention des élèves sur le fait qu'aucun choix

de décor n'est laissé au hasard : le parc luxuriant du début est un paradis perdu et la plate-forme sous le ciel, une scène de tragédie.

En la matière, Brian De Palma n'en est pas à son coup d'essai. Le travail sur la cartographie cinématographique d'une ville avait déjà commencé un film auparavant. *Pulsions* comptait déjà une magistrale séquence de poursuite dans les espaces du Philadelphia Museum of Art. Cette démarche est bien évidemment à relier à celle du maître du cinéaste, Alfred Hitchcock, et à son film le plus emblématique *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958), situé à San Francisco. On pourra montrer aux élèves plusieurs séquences de ce chef-d'œuvre et voir en quoi De Palma s'en est inspiré pour l'utilisation du décor. Cette histoire d'obsession amoureuse et de double de la femme aimée revenue d'entre les morts s'appuie aussi sur une scénographie précise et particulière de la ville. Cette dernière révèle sa topographie dans la séquence inaugurale – poursuite sur les toits au-dessus d'une ville construite sur une colline – mais elle explore également de majestueux espaces naturels à l'évidente dimension symbolique, voire métaphysique, comme le parc de Big Basin Redwoods, où des séquoias millénaires toisent la temporalité humaine. C'est aussi dans cette acuité scénographique – et pas seulement dans ses homages scénaristiques – que De Palma se révèle un digne héritier d'Hitchcock.

# SÉQUENCE

## Trajectoires sonores

La magistrale séquence où Jack Terry enregistre des sons de nuit dans le parc Wissahickon de Philadelphie précède l'événement déclencheur de l'accident de voiture. Bien que brève (08:59 – 11:40), elle pose déjà les enjeux de mise en scène de *Blow Out*. Presque sans dialogue, elle est tout en gestes, images et sons, agencés avec rigueur et invention.

### Chef d'orchestre

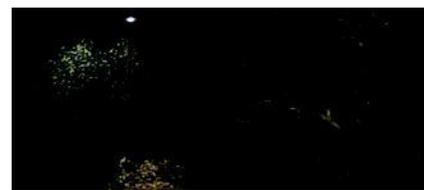
La séquence s'ouvre sur un majestueux et fluide panoramique haut-bas et gauche-droite (1 a, b, c, d) cadrant d'abord la cime des arbres sous le vent, puis, après un changement de point, le micro canon vertical tenu par Jack, puis enfin son enregistreur Nagra à bandes magnétiques. Ce mouvement de caméra – le seul d'une séquence qui ne sera plus composée que de plans fixes – suit un trajet sonore : le souffle du vent dans les branches, qui part du ciel pour se retrouver « capturé » par le Nagra. Dès les plans suivants (2, 3, 4), le mouvement est établi par un élargissement progressif des cadres. Jack est vu sur un pont et la plongée suggère d'abord le possible point de vue d'un voyeur, hypothèse démentie par un surplomb de plus en plus marqué, jusqu'au moment où Jack n'est plus qu'un point encadré par des touffes de feuilles en plein bruissement. Si la caméra a reculé autant, c'est pour remonter à la source du son, source céleste du vent qui, rappelons-le, « souffle où il veut »<sup>1</sup>. Ce principe de « zoom arrière géant » construit par le montage sera décliné plusieurs fois durant la séquence (7 à 10, 14 à 16, 18 à 21). En décourent plusieurs plans magnifiques à la limite de l'abstraction (3, 4, 14, 15, 16, 21) où les lignes du paysage et les éléments architecturaux du décor comme le pont et l'arche sont réduits à de purs signes géométriques : segments, arcs de cercles, tangences.

La position de Jack, quasi immobile sur le pont, le place de fait au cœur du dispositif de mise en scène.

Jack ne ressemble pas à l'image d'Épinal du preneur de son portant sa perche les bras tendus. Au contraire, c'est un homme détendu tenant à la main son micro canon (gros plan 6) qu'il pointe vers les sources sonores, objectifs qu'il soutient également du regard (2, 5, 7, 11, 13, 17). Son attitude, corps mobile, oreilles aux aguets et regard perçant, est clairement celle d'un chef d'orchestre, le micro allongé pouvant aussi évoquer une autre baguette, celle du sourcier. Comme la bande son obéit à sa volonté, il paraît tout d'abord diriger un orchestre invisible à 360°. On peut analyser ainsi la façon dont il se retourne sur lui-même dans le plan 13 pour faire passer le son dominant de la gauche du cadre à la droite du cadre.

### Artifices de la nature

Sur la « partition sonore » de la séquence, les sons de différentes textures – vent, bruits d'animaux, conversations – s'enchaînent les uns aux autres. Les mots échangés par le couple (9 et 10) ne sont pas traités comme un dialogue. Ils restent au niveau de la rumeur d'ensemble et subissent une égalité de mixage avec les autres sons naturels de la séquence. C'est par cet enchaînement sonore que se manifestent les premiers signes d'étrangeté. Si les premiers sons enregistrés – vent, conversation – sont immédiatement identifiables à l'oreille et paraissent naturels, les sons suivants sont plus ambigus. Ils sont abstraits, répétitifs, voire métronomiques, rythmant la partition d'ensemble, mais l'oreille ne les associe pas spontanément à une image mentale. Ainsi à partir du plan 13 se fait entendre une sorte de cliquetis sourd et régulier qu'on identifiera seulement au plan 16 comme le croassement d'un crapaud. Idem pour le « zip » répétitif, qui évoque une fermeture-éclair, audible à partir du plan 17 et sur lequel plane une indécision encore plus forte. Le plan 20 indiquerait une possible source : le ronronnement du panneau



1a



9



1c



13



2



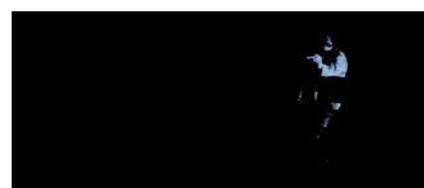
14



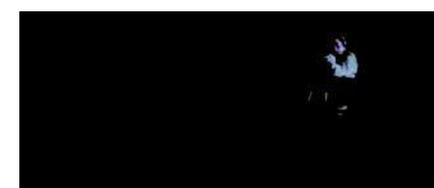
3



16



7



18

électrique « WissahickonWalk ». En l'état, la séquence n'apporte pas de ferme confirmation et instille un premier mystère auditif dans l'esprit du spectateur<sup>2</sup>. Les canaux auditifs et visuels ne sont plus synchrones. L'oreille a désormais pris de l'avance sur l'œil. Mais l'incongruité des correspondances – des sons secs et mécaniques sur des images de nature – laisse planer des doutes volontaires. Ces sons, sans doute ajoutés au montage, semblent être un artifice revendiqué par le cinéaste pour témoigner d'une sorte d'irréalité et d'opacité du réel, qui restera toujours indéchiffrable pour l'humain.

### Maléfices

Cette irréalité est aussi construite par un savant travail sur le cadre. Si les premiers plans sur Jack le montrent d'abord seul et au centre de l'image, il va devoir progressivement faire face à d'étranges intrusions visuelles. Le plan 16, où le crapaud plonge dans les eaux du lac, ouvre ainsi sur un autre imaginaire, aux confins du fantastique. Cette deuxième partie de la séquence, habitée par un bestiaire nocturne, est un possible hommage à *La Nuit du chasseur*<sup>3</sup> de Charles Laughton (1955). Au-delà de la citation s'opère un basculement. Jusqu'alors, Jack semblait dominer son environnement ; à partir du plan du crapaud, c'est son environnement qui paraît faire jeu égal avec lui avant de marquer une certaine emprise. Ainsi, le plan 20 hypertrophie le panneau de signalisation, qui prend des proportions gigantesques. Ouvertement composé comme un collage, voire une anamorphose – proche de l'esthétique du pop art – ce plan distord ouvertement les rapports attendus de proportion. Cette distorsion se retrouve aux plans 24 et 25 où la chouette paraît, cette fois, surveiller Jack comme un augure menaçant. De Palma ne peut pas ignorer la symbolique associée au volatile, oiseau de sagesse mais aussi compagnon des sorcières. L'animal a l'honneur d'un plan tourné à la lentille bifocale<sup>4</sup>, aussi net au premier plan sur la chouette qu'au fond sur Jack, marquant une équivalence entre le monde humain et le règne animal. La chouette est anthropomorphisée puisqu'elle adresse un regard caméra au spectateur (25) et réagit au crissement de pneu (27). Les forces de la nuit ont pris le dessus sur le cours des événements.

La fin de la séquence marque une nette accélération. Si le son du crissement déchire la nuit et court des

plans 28 à 31, les plans 28 à 32 se focalisent sur les instruments de Jack en les dissociant les uns des autres, à l'inverse de la fluidité du panoramique inaugural. Après l'explosion, la panique est perceptible dans les deux plans de réaction – 33 sur un oiseau qui s'envole et 34 sur les yeux de Jack – trop brefs pour être nets. La force de la séquence est d'avoir préparé, avec une gradation imperceptible mais implacable, le surgissement d'une menace. Mais elle correspond surtout à un bouleversement des repères de son personnage principal.



20



29



22



31



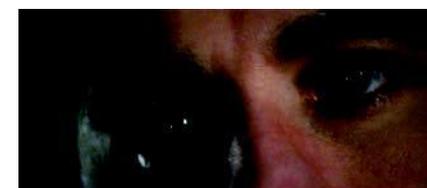
23



32



26



34



27



35

1) « Le vent souffle où il veut », phrase tirée d'un verset de l'évangile selon saint Jean, est le « sous-titre » d'*Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956), film fondateur dans l'écriture sonore du cinéma moderne.

2) Ce mystère ne sera révélé que dans le dernier acte du film, quand ce son sera identifié comme celui du filin métallique du tueur Burke, dans la scène de poursuite de la gare (01:19:31).

3) Une séquence célèbre de ce film montre la fuite de deux enfants en barque sur un fleuve. Durant leur équipée, ils semblent observés par divers animaux (araignées, crapaud, chouette, tortue, lapins) depuis le rivage.

4) Sur l'usage de la lentille bifocale, voir p. 15.



# IMAGE

## Film noir en couleurs

*Blow Out* peut être rattaché au genre du thriller urbain et plus largement à celui du film noir, dont il reprend les archétypes : héros solitaire en butte à l'institution, présence de la mort, confrontation avec la violence, issue tragique. Une teneur aussi sombre doit être perceptible dans les ambiances mêmes du film. Ainsi les trois quarts des scènes se déroulent de nuit. Mais la singularité de *Blow Out* est de s'affranchir des figures imposées du clair-obscur pour introduire, contre toute attente, de vibrants éclats colorés dans la nuit. Le film parvient à s'extraire du réalisme photographique pour proposer de vrais jaillissements plastiques. Le chef opérateur Vilmos Zsigmond poursuit là l'exploration de palettes sombres – à l'image des camaïeux automnaux du western *John Mc Cabe* de Robert Altman, en 1971, et de *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino, en 1978 – ou le travail sur l'irruption de flashes lumineux dans la nuit mené dans *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg, en 1979.

### Une « couleur liquide »

Dans *Blow Out*, la couleur est en soi une matière plastique, parfois même « liquide ». La scène du sauvetage sous-marin de Sally obéit à une splendide invraisemblance lumineuse qui voit les fonds du lac irradier d'un vert opalin et l'intérieur de la voiture d'aplats rouge sang. En découlent des plans quasi abstraits et bichromatiques, jouant sur la complémentarité rouge-vert, pris depuis l'intérieur



de l'habitable (00:12:21 – 00:12:49 puis 00:13:09 – 00:13:30). La couleur est un fluide, voire une éclaboussure, selon une conception plastique proche de celle de Dario Argento, le maître d'œuvre des *gialli*, récits entremêlant policier, fantastique et érotisme dans le cinéma italien des années 70. Ce surgissement liquide de la couleur revient à plusieurs reprises dans le film sur un mode d'abord harmonieux puis finalement tragique. Le mode harmonieux baigne le long tête-à-tête entre Jack et Sally dans le *diner* de la gare. Dans les champs-contrechamps, les éclairages au néon rouge irradient le visage de Sally et les gros plans révèlent aussi bien sa face souriante que sa fragilité (00:36:20 ou 00:43:22). Le mode tragique surgit dans la séquence qui lui succède immédiatement, celle de la traque du « sosie » de Sally par le tueur Burke. Cette fois, la couleur rouge est associée à une irradiation encore plus forte qui va jusqu'à contaminer la terre ocre du chantier (00:46:17) et teinter le visage du tueur d'une sanguinaire furie expressionniste (00:47:18). Quand Burke croise réellement la route de Sally, ce principe plastique est repris à son acmé, puisque les murs et escaliers du décor urbain paraissent « aspergés » d'éclats bleus et rouges (01:34:31). Quant au plan en plongée où Burke s'acharne sur Sally (01:35:15), il est, là encore loin de toute vraisemblance visuelle, soumis à un incessant crépitement de flashes colorés, transformant presque l'espace extérieur en intérieur de boîte de nuit.

### Tonalités sombres et motifs pimpants

L'image de *Blow Out* aime les jeux de contrastes. La sombre tonalité d'ensemble est souvent rehaussée par les motifs pimpants des arrière-plans. Cette règle picturale dote d'une nouvelle intensité plastique des scènes au potentiel visuel a priori moindres ; c'est aussi dans sa capacité à sublimer des scènes peu spectaculaires que De Palma montre ses talents de cinéaste. Prenons, par exemple, la scène du motel où Jack réécoute les enregistrements de l'accident, tandis que Sally est endormie. Derrière Jack, on remarque les motifs du papier peint avec ses lignes obliques rouges et bleues (00:23:21). Quand Sally se réveille, au petit matin (00:26:49), ce motif prend encore plus d'importance, créant une certaine étrangeté, puisqu'il apporte une touche volontairement acidulée en contrepoint d'une atmosphère inquiétante. Les notes bleues et rouges reviennent de manière obsessionnelle dans les costumes – on peut même remarquer que ceux des figurants, dans les scènes de foule à la gare, dessinent des lignes dans le décor – et avec les accessoires : stylos, affiches, signalétique, devanture des cinémas. D'autres motifs colorés et géométriques apparaissent, de manière assez inattendue, dans le très beau mouvement de caméra balayant le chantier juste après le meurtre du « sosie » de Sally (00:47:54). Y passent furtivement des bétonneuses et camions de chantier, étrangement décorés avec des gros pois rouges et bleus. Un choix de motif guère anodin. Un examen plus

attentif de l'image dévoile, tout au fond, un véhicule avec des lignes ondulantes bleues et rouges, évidente déclinaison du drapeau américain. Il s'opère là un raccord mental avec une autre déclinaison graphique du drapeau vue quelques secondes auparavant : celle de l'affiche du Liberty Day scrutée par Burke (de 00:47:21 à 00:47:29) qui y trouve l'inspiration de son macabre motif : le contour d'une cloche qu'il entaille sur le corps de sa victime.

La récurrence de ces motifs prépare donc, sans doute sur un mode préconscient dans l'esprit du spectateur, l'irruption de l'image la plus poignante du film : celle où Sally appelle à l'aide en hurlant devant le drapeau américain (01:35:30). Cette image a été « préparée » par les nombreuses occurrences de motifs de couleurs bleues et rouges vues durant le défilé : pompiers, costumes des figurants formant des lignes colorées dans le flux de la parade. Les motifs plastiques et géométriques instillés par De Palma, qui ont paru d'abord abstraits voire insignifiants, prennent soudain un autre sens. En faisant surgir la sauvagerie dans la liesse d'une communion nationale, De Palma cherche à réinterroger le moment de sidération et la perte d'innocence qu'ont connus les États-Unis au moment de l'assassinat de Kennedy (cf. p. 4). Mais il trouve sa singularité en agissant davantage en plasticien qu'en historien.

### L'influence du pop art

Plusieurs photogrammes de *Blow Out* appellent l'arrêt sur image et même l'analyse picturale au même titre qu'un tableau. L'assurance formaliste des cadres et de la palette chromatique de De Palma font de lui un vrai peintre de cinéma, sans qu'il se complaise pour autant dans un esthétisme creux ou dévitalisé. Son appétence plastique se retrouve dans une composition des plans parfois proche de l'abstraction géométrique. En témoigne aussi le goût du collage, qu'il soit pratiqué de manière littérale dans les plans d'écran divisé – le split screen – ou tournés à l'aide d'une lentille fendue en deux, dite bifocale, permettant une netteté égale du premier plan et de l'arrière-plan. *Blow Out* compte ainsi une quinzaine de « split diopter shots »<sup>1</sup> à la stimulante étrangeté plastique. Car les plans obtenus sont

à la fois hyperréalistes, par leur netteté implacable, et totalement irréalistes, car ils font fi de toutes les règles de vraisemblance optique et distordent allègrement les perspectives. De fait, certains montrent au premier plan des objets disproportionnés, rappelant des principes de composition à l'œuvre dans les toiles de Roy Lichtenstein, par exemple. Ainsi, dans le flashback où Jack raconte un souvenir de filature, l'enregistreur « walkman » est plus grand que la voiture des truands (00:39:52). Pareillement, le panneau signalétique « Franklin Bridge Express » indiquant le lieu où va se jouer le dernier acte est accolé au profil de Jack, un peu à la manière d'une bulle de bande dessinée (01:29:17). Certains cadres se permettent même des jeux d'images à la manière de jeux de mots. Ainsi, la conclusion d'un long panoramique qui suit la réapparition de Sally, juste après le meurtre de son sosie (00:48:21) ne cadre sciemment que quelques lettres de l'enseigne de l'hôtel qui laisse apparaître un « HOT » rouge et majuscule, indiquant la tonalité revendiquée par le film. Ce goût pour la culture populaire, ce fétichisme ludique autour des objets – il n'y a qu'à voir le nombre de gros plans sur les micros, molettes et cadrans du Nagra –, ce sens des couleurs tranchées et du collage, voilà ce qui rapproche De Palma d'un mouvement artistique essentiel des années 60 : le pop art, pour lequel les symboles de la société américaine, comme le drapeau américain dans la série des *Flags* de Jasper Johns en 1954-55, fut une source infinie d'inspiration ludique et plastique.

1) Plans à la lentille bifocale. Cf. Vashi Nedomansky, *The 15 Split Diopter Shots in Blow Out* : <http://vashivisuals.com/splitting-focus-de-palmas-blow/>

### Un générique minimaliste et polysémique

Pas d'image anodine chez De Palma. Même le générique de *Blow Out* – plus précisément sa première partie, indiquant les noms du producteur, du réalisateur, des deux acteurs principaux et le titre – appelle au décryptage. C'est un générique très bref (une vingtaine de secondes, de 05:22 à 05:38) et d'une intense simplicité : un fond noir, du son et des lettrages animés qui dessinent le titre du film. Graphiquement, ce générique se situe dans la lignée des animations à la fois « lettristes », abstraites et ludiques des génériques composés par Saul Bass pour Hitchcock dans *La Mort aux trousses* (1959) et *Psychose* (1960) ou pour Otto Preminger dans *Autopsie d'un meurtre* (1959). Ces références de l'histoire du générique de cinéma pourront être montrées aux élèves afin de situer le film de De Palma par rapport à ses maîtres.

On pourra remarquer ainsi que ce générique agit comme un diapason. Il tient une première note – le « la » du film – mais il va au-delà, car il agit également par anticipation. Il dispose ainsi plusieurs éléments clefs de la narration, et au premier chef ses éléments sonores qu'il présente de manière volontairement précipitée. Il sera donc possible, avec les élèves, de décomposer cette mini bande son, sorte de « capsule » – et même de modèle réduit – du film dans son ensemble : comment les différents sons – vent, souffle, battement, accélération, dérapage, cri – racontent-ils déjà l'histoire du film ?

La bande son joue sur une certaine polysémie. Si des images mentales naissent dans l'esprit du spectateur à l'écoute de différents sons, le générique, d'une certaine façon, vend aussi la mèche. Il est clair que l'explosion entendue a plus clairement des résonances de coup de

feu que lors de la scène de l'accident qui joue sur une plus savante ambiguïté. Cette polysémie est également graphique. On attirera donc l'attention sur la richesse d'interprétation de ce générique à l'esthétique pourtant minimaliste. Que représente ainsi la ligne qui vibre et balaye l'écran ? Simplet l'aiguille de l'oscillogramme du Nagra, ou une baguette de chef d'orchestre (cf. p. 12) ? Serait-ce un témoin de la pulsation cardiaque du spectateur ? Le générique ne peut-il d'ailleurs être lu comme une sorte d'élec tocar do-gramme émotionnel ?

Enfin, on pourra examiner la façon très particulière dont le titre apparaît. À quoi peut faire penser ce défilement extrêmement rapide des lettres du titre ? Si les élèves, qui n'ont connu que la projection numérique, n'ont pas d'idée, une bande amorcée de film pourra leur être montrée pour les inviter à s'interroger sur ce clin d'œil. Car De Palma indique ici d'emblée qu'il parle des artifices artisanaux de la fabrication du cinéma, en montrant les « coulisses ».

Le titre surgit comme un flash sous la forme d'une animation en accéléré où les deux mots « *Blow* » et « *Out* » vont jusqu'à se croiser et se superposer partiellement. Le titre est, en soi, comme un puzzle dont les pièces doivent s'assembler pour fournir une réponse. Les deux lettres O s'attirent l'une l'autre comme des aimants, s'imbriquent et grossissent jusqu'à occuper tout l'écran. Ces deux O imbriqués forment ainsi une pure figure géométrique qui renvoie de manière littérale à deux grands thèmes du film : le double et la boucle (cf. p. 8 et 16).



# MISE EN SCÈNE

## Ontologie et trucages du cinéma

*Blow Out* est un film de magicien à la fois virtuose et retors : il agit comme un prestidigitateur qui montrerait d'emblée au spectateur tous ses trucs et astuces mais oserait immédiatement après le berner avec de nouveaux tours. De fait, le film montre les secrets de fabrication du cinéma tout en explorant d'autres sortilèges du montage. Il tient sa dynamique particulière d'un mouvement d'oscillation qui déconstruit les codes du cinéma en même temps qu'il en propose de nouveaux assemblages. *Blow Out* apparaît alors comme une réflexion sur la rhétorique du montage, à l'échelle du film dans son ensemble, de l'intérieur d'une séquence ou de l'intérieur d'un même plan – par l'entremise du split screen ou des lentilles bifocales (cf. p. 15).

### Secrets de fabrication

À cet égard, la scène sur laquelle se déroule le générique de début (00:05:39 – 00:08:58) a valeur de manifeste. Dans son studio, Jack écoute et duplique des sons seuls – tonnerre, bruits de pas, chutes de corps –, activité mise en parallèle avec un reportage télévisé annonçant la probable candidature du gouverneur McRyan à l'investiture présidentielle. On peut penser que n'importe quel réalisateur aurait traité la présence du reportage en simple fond sonore et/ou informatif. Brian de Palma en profite pour opérer une véritable confrontation. Il filme l'espace avec une lentille bifocale mettant la télé au premier plan, tandis que Jack travaille au fond du studio (00:06:47 – 00:07:04 puis 00:08:41 – 00:08:57) ; il ose ensuite (00:07:05 – 00:08:40) un split screen accolant les « machines sonores » de Jack (gauche cadre) et l'écran de télévision (droite cadre). Par ce rapprochement, le cinéaste veut-il signifier que l'information est tout aussi fabriquée que le cinéma de genre ? En tout cas, il exige du spectateur qu'il fasse lui-même son montage mental et élabore sa propre réflexion sur les deux registres d'images, cinématographique et télévisuel. Autre ironie, davantage liée à la fiction, un plan sur les boîtes de Jack (à partir de 00:07:05) désigne les sons qui seront décisifs dans la fiction à venir : coups de feu, appels à l'aide, plongeurs (« *splashing sounds* »). Cette séquence annonce l'enjeu du film : la fiction que nous allons voir est fabriquée mais nous allons

croire autant qu'à un flash info. C'est un pari sur la vraisemblance et la croyance qu'on peut finalement lire comme l'inverse de la dénonciation de la fabrique de l'info que nous avons pu déduire du premier split screen. En cela, les confrontations d'images de De Palma fonctionnent avec plusieurs sens mais aussi avec plusieurs vitesses.

Les gestes de fabrication du cinéma inspirent au réalisateur de véritables gestes de mise en scène. Ainsi, le moment où Jack se rend compte que toutes ses bandes ont été effacées constitue un tour de force (00:59:02 – 01:00:56). Il s'agit d'un plan séquence, filmé en un panoramique circulaire à 360° répété six fois dans l'espace confiné du studio d'enregistrement. Métronomique, le mouvement de la caméra s'affranchit totalement des déplacements de Jack qui, fouillant nerveusement son studio, entre et sort du champ de manière aléatoire, avec néanmoins quelques repères fixes. Il « rattrape » ainsi le mouvement de caméra entre 01:00:25 et 01:00:30, en surgissant depuis la porte d'entrée du studio, puis il réapparaît au centre du cadre quand ce dernier devient fixe à 01:00:38. Cet imperturbable balayage visuel donne l'impression que les machines ont pris le pouvoir et surveillent désormais les humains. La caméra est mue par un mouvement propre et filme un amas de machines, elles aussi dotées de leur propre rythme. En cela, ce plan est digne du cinéma de Fritz Lang. Le panoramique évoque la rotation continue des bobines de Nagra, comme si la caméra était posée sur un appareil enregistreur alors que, ironie suprême, la scène dévoile l'effacement des bandes. Mais ce mouvement paraît aussi générer son propre bourdonnement sonore, qui s'épaissit au fur et à mesure. Une nouvelle piste sonore s'incrémente ainsi à chaque passage de la caméra.

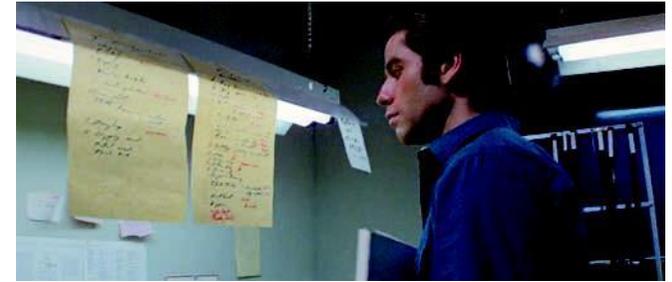
### Boucles et répétitions

« Si tortueuse que puisse sembler la construction de l'histoire, une chose apparaît au spectateur le plus endormi : c'est que le film se boucle sur lui-même (la boucle de bande magnétique, *loop* en anglais, fragment de temps enregistré sur lui-même est le motif du film, sa matrice formelle). »<sup>1</sup> Voilà comment le critique et théoricien



Michel Chion<sup>2</sup> analysait *Blow Out* à sa sortie, tout en rappelant également que « le film est fait pour être vu plusieurs fois tant il est minutieusement agencé ».

La figure de la boucle apparaît littéralement à l'image. Nombreux sont les motifs circulaires : roues, bobines, jusqu'à l'anneau de la montre de Burke qui lui sert à étrangler ses victimes. Mais il est présent aussi au son, avec cette fois encore beaucoup d'ironie dans son usage. Un même son – exemplairement celui de l'explosion – peut produire plusieurs images. Après avoir réécouté plusieurs fois le son de l'explosion sur son enregistrement, Jack « voit » le coup de feu (00:24:42) surgir entre deux images : la sienne et celle de la roue de la voiture, puis celle du pneu qui se dégonfle. Jack effectue ici un montage mental. Son hypothèse apparaît spontanément à l'image, à la manière de pensées dans une bulle de bande dessinée. Mais un autre son peut être répété, de manière plus volontariste encore, sur des images différentes. Ainsi, quand Jack enregistre des sons dans le parc, il entend soudainement un bruit grinçant et métallique, évoquant une fermeture éclair qu'on ouvre et referme. À l'image, un gros plan sur un panneau de signalisation semble proposer une première interprétation de la source sonore : le bourdonnement électrique d'un panneau de signalisation (cf. p. 12). Mais ne s'agit-il pas d'une fausse piste ? Plus tard, Jack réécoute les bandes dans la chambre du motel (00:21:50 – 00:24:55). À chaque son enregistré durant cette nuit fatale reviennent les images qui lui sont associées. On revoit le couple, le crapaud, le hibou, mais depuis d'autres points de vue. Étonnamment, le passage sonore du bruit de fermeture éclair (00:23:15 – 00:23:30) ne fait naître aucune image claire, à part un indistinct carré de feuillage. La clarification de cette source sonore viendra plus d'une heure plus tard quand Burke, assis sur le banc de la gare, descellerait l'anneau de sa montre et tirerait sur le fil métallique qui servira à étrangler sa prochaine victime (01:19:29 – 01:19:40). Là encore, cet artefact sonore de mise en scène évoque Fritz Lang : dans *M le maudit* (1931), le tueur est identifié d'abord par le sifflement de sa mélodie, bien avant qu'il n'apparaisse à l'image.



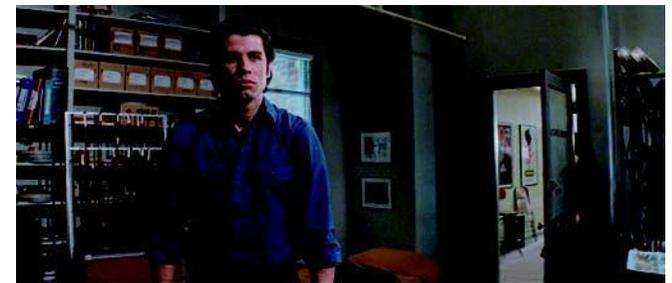
### Le cinéma comme preuve

Cependant, alors qu'il use et abuse des manipulations sonores comme des distorsions visuelles, *Blow Out* affirme que le cinéma certifierait le réel. Quand Jack fabrique son film de l'accident, d'abord en animant les photos de Karp à la manière d'un film d'animation (00:31:35 – 00:34:00) puis en le synchronisant avec son propre enregistrement (00:49:56 – 00:52:29), les documents manipulés restent bruts. Le geste est décomposé, de façon quasi pédagogique. Jack cherche d'abord sur la bande image un repère visuel – sur le principe d'un clap – qui correspond à l'instant du plongeon de la voiture (00:50:50), puis il distingue deux sons sur son propre enregistrement : celui de l'explosion (00:51:12 – 00:51:20) qu'il marque d'une croix, et celui du plongeon (00:51:41) qu'il marque d'un S comme « splash ». Il coordonne alors la bande image et la bande son à partir de ce « point S » puis repart en arrière. Il arrête le film au moment de l'explosion (avec la croix marquée sur la tête de lecture, à 00:51:57), désigne avec son doigt, sur l'écran de la table de montage, le point blanc du coup de feu (00:52:17) puis (jusqu'à 00:52 :29) passe à l'image suivante sans point blanc, attestant que l'instant décisif du coup de feu a été capturé sur un unique photogramme. Jack n'a fait là aucune manipulation visuelle ou sonore. Cette synchronisation de la bande image et de la bande son est le tout premier geste du montage. Chacune des deux bandes est restée pure, à l'état de document. C'est leur concordance qui fait sens et atteste que le cinéma est un prélèvement ontologique du réel.

### Le cinéma comme mensonge qui dit la vérité

Mais De Palma sait aussi que le cinéma est un art impur et que la polysémie de l'image, et surtout du son, entre en conflit avec sa dimension ontologique. Dans *Blow Out*, le spectateur, informé de l'art de la manipulation, en vient à douter de la véracité du rapport son-image. À l'instar de l'atroce cri de la comédienne sous la douche du film d'horreur inaugural, cri isolé et réécouté dans sa pureté par Jack et le réalisateur qui demande de « couper tous les effets »

(00:03:53), un son direct n'est pas gage d'harmonie, ni même de vérité. La réalité doit toujours être doublée pour apparaître paradoxalement plus vraisemblable. De là naît une perpétuelle interrogation. Les sons que nous écoutons dans le film sont-ils naturels ou manipulés ? Quand Jack part la nuit dans un parc enregistrer le bruit du vent dans les branches (00:08:59 – 00:09:30), le son harmonieux que l'on entend a-t-il été enregistré en même temps que la prise de vues ou vient-il d'une bibliothèque sonore évoquée dans le dialogue (00:05:03) ? Le synchronisme du mouvement des branches et du sifflement du vent laisserait penser à un son naturel mais la permanence d'un niveau sonore identique sur différentes échelles de plan révèle l'évidente manipulation de montage son et de mixage. C'est la nature du cinéma de jouer sur ces deux registres de vérité. En ce sens, le cinéma selon De Palma est bien, pour reprendre la formule célèbre de Jean Cocteau, « un mensonge qui dit la vérité ».



1) Michel Chion, « De l'écoute comme désir », *Cahiers du cinéma* n°333, mars 1982.  
 2) Auteur de l'ouvrage *Le Son au cinéma*, *Cahiers du cinéma*, 1985.

# PARALLÈLES

## Hybridation et abstraction

Avec Brian De Palma, cinéaste cinéophile (cf. p. 3), la chasse aux références est d'emblée ouverte. Ainsi, la parodie de film d'horreur qui ouvre *Blow Out* adresse au moins quatre clins d'œil évidents à divers classiques du genre thriller/horifique : une caméra subjective à la place du tueur comme dans *Halloween, la nuit des masques* de John Carpenter (1978) qui lui-même était déjà un hommage au *Voyeur* de Michael Powell (1960), un érotisme pop adolescent comme dans *Carrie au bal du diable* de... Brian de Palma (1976), et un cri d'effroi sous la douche comme dans *Psychose* de Hitchcock (1960). Mais il ne s'agit là que de références, voire d'autoréférences, finalement secondaires par rapport aux deux œuvres qui ont ouvertement inspiré Brian De Palma : *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966) et *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola (1974). Ces deux grands films explorent un thème récurrent dans le cinéma moderne : les limites du visible – et incidemment donc, les limites de l'audible.

### **Blow Up : de l'abstraction visuelle**

*Blow Up* est un film intimement lié à une époque et un esprit, ceux du Swinging London, le Londres coloré et musical de la deuxième moitié des années 60 secoué par l'explosion pop et la créativité tous azimuts de la musique, de la mode et de la photographie. Le film d'Antonioni en célèbre tous les chatoyants atours, jusqu'à verser dans un érotisme rieur qui fit scandale à l'époque, Jane Birkin y apparaissant totalement dénudée. Bien que le film s'inscrive dans un cadre hédoniste et pimpant, il propose une méditation sur la vérité et la vanité des images. En témoigne son synopsis : Thomas, un photographe de mode, prend pour son plaisir des photos dans un parc désert, où un couple badine au loin, seul sur la pelouse. La femme remarque qu'elle a été prise en photo. En développant et en agrandissant les clichés, Thomas voit, derrière le couple, une arme émergeant d'un buisson. Aurait-il été le témoin d'un meurtre invisible ? Il retourne au parc la nuit et trouve un cadavre sous les buissons.

En rentrant chez lui, il découvre que les photos ont été dérobées. Le lendemain matin, le cadavre a disparu également. Désespéré, il erre dans le parc, regardant une intrigante partie de tennis où la balle a, elle aussi, disparu.

On reconnaît sans peine les grandes lignes de *Blow Out*<sup>1</sup>, non seulement dans la construction dramatique mais aussi dans cette idée qu'une image seule – ou qu'un son seul – peut devenir une obsession d'autant plus terrifiante qu'elle ne livrera jamais complètement la vérité. L'innovation de *Blow Up* est aussi de mettre le récit cinématographique à l'épreuve de la photographie. Les photographies suffisent à elles seules à prendre en charge le récit, à la manière d'un roman-photo méditatif. Le film instaure ainsi un étrange rapport au temps – qui semble s'être arrêté – comme à la matière même de l'image, qui devient une pure surface abstraite à force d'agrandissements démesurés. Si *Blow Up* est focalisé sur les mystères et incertitudes de l'image, c'est paradoxalement sa dimension sonore qui a fasciné De Palma, qui s'en explique : « *Blow Out* est une histoire que l'on ne pouvait raconter qu'au cinéma. C'est déjà pour cela que je trouvais *Blow Up* si intéressant. [Dans] la scène où David Hemmings [le photographe] regarde la photo avec Vanessa Redgrave [la femme photographiée] près de la barrière, ensuite la caméra revient sur lui et vous entendez le son, c'est magique, c'est le cinéma à l'état pur. Cela fonctionne incroyablement bien. *Blow Out* possède, je crois, cette même qualité : vous y comprenez comment le son est synchronisé avec l'image – ce qui est propre au cinéma – et c'est par-dessus le marché ce qui permet de résoudre un mystère ! C'est ce qui rend à mon sens *Blow Out* si original. »<sup>2</sup>

### **Conversation Secrète : de l'abstraction sonore**

Tourné huit ans plus tard, *Conversation secrète*, dont le titre original est *The Conversation*, fait partie de ces films du Nouvel Hollywood



*Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966) – Carlo Ponti productions.

hantés par le scandale du Watergate – écoutes illégales menées par le Parti républicain en 1972 – et l'assassinat de J.F. Kennedy (cf. p. 3 et 4). Dans la première séquence du film, un couple, sur une vaste esplanade de San Francisco, est « écouté » par plusieurs espions. L'un d'eux est posté sur un toit et pointe son micro comme une arme, dans la posture de tireur isolé de Lee Harvey Oswald, l'assassin de Kennedy. Par rapport aux multiples films d'espionnage qui utilisent le ressort des écoutes, *Conversation secrète* propose une innovation dont se souviendra De Palma. C'est davantage un film sur ceux qui écoutent que sur ceux qui sont écoutés. Le héros de Coppola, Harry Caul, est un technicien qui finit rongé par la culpabilité et la paranoïa : comme le photographe de *Blow Up* et comme Jack dans *Blow Out*, il a cru déceler l'indice d'un futur crime dans un enregistrement qu'il a effectué.

Sur la question de l'enregistrement sonore, le film est beaucoup plus « technologique » que celui de De Palma. Harry Caul et son équipe, les « écoutants » de *Conversation secrète*, disposent d'un arsenal de haute précision alors que le Jack de *Blow Out* reste un artisan. L'autre différence est la nature même de l'enregistrement sonore. Celui de *Conversation secrète* est touffu, épais, rempli de résonances, distorsions et parasites qu'il s'agira, écoute après écoute, de nettoyer jusqu'à décoder les propos enregistrés qui mèneront à une issue fatale. Au contraire, celui de *Blow Out* est « pur » dès le début et n'est constitué que de sons isolés qui proposent d'emblée plusieurs interprétations. En témoigne la première – et magistrale – séquence de *Conversation secrète*, fondée sur le principe d'une filature « à l'oreille ». Harry Caul et son équipe suivent un couple sur un lieu très fréquenté et leur discussion est régulièrement recouverte de bruits de foule, de musique, d'échos, de larsens, jusqu'à produire une virtuose composition sonore. *Conversation secrète* plonge donc dans les arcanes de l'abstraction sonore avec le même entrain que *Blow Up* révélait ceux de l'abstraction des images. À ce titre, il faut



Psychose d'Alfred Hitchcock (1960) – Paramount Pictures.

saluer la part prépondérante prise dans l'écriture de *Conversation secrète* par le monteur et ingénieur du son Walter Murch, véritable partenaire de création de Francis Ford Coppola<sup>3</sup>.

### Quand De Palma interviewe Coppola

Dès sa sortie, De Palma a exprimé son admiration pour le film de Coppola, comme en témoigne un entretien qu'il a lui-même mené pour une publication professionnelle, *Filmmakers Newsletter*, datant de mai 1974 – le mois où *Conversation secrète* obtenait la Palme d'or du Festival de Cannes. Par la magie d'Internet, ce document oublié a ressurgi récemment<sup>4</sup>. Le plus fascinant demeure de constater que, par ses questions, De Palma avait alors déjà l'idée de *Blow Out* en tête. En voici quelques extraits.

BDP : *Conversation secrète* repose sur une idée tellement formidable : la possibilité d'entendre la même conversation six ou sept fois, et chaque fois elle prend une signification légèrement différente. C'est comme dans *Blow Up*, quand vous voyez une photographie à différents moments et que vous y découvrez à chaque fois des nouveaux éléments. Est-ce que vous vous êtes basé sur cette idée conceptuelle pour le film ?

FFC : Ce projet a commencé différemment de d'habitude. Au lieu de commencer à l'écrire, je l'ai commencé comme une sorte de puzzle, ce que je n'avais fait auparavant et que je ne pense pas recommencer. La prémisse, c'était de faire un film sur les écoutes et l'intimité, mais en parlant plutôt de celui qui écoute que de celui qui est écouté. Et puis est venue l'idée de répétition, de révéler de nouveaux niveaux d'information, non par l'exposition mais par la répétition. Ce n'est pas une structure à la *Rashomon*<sup>5</sup>, où la même histoire est racontée à travers différents points de vue. Là, on répète les mêmes éléments mais ils prennent un sens différent suivant le contexte. Au fur et à mesure du film, le spectateur en apprend toujours un peu plus sur la situation

qu'il va interpréter différemment. C'était ça, l'idée originale. (...) BDP : L'utilisation du son dans le film n'est pas du tout naturaliste. Tout est plus fort ; vous êtes beaucoup plus conscient de certains sons et vous en rendez conscients les spectateurs.

FFC : Un homme qui passe neuf heures de sa journée à écouter des sons en est beaucoup plus conscient qu'une personne ordinaire et les perçoit d'une manière différente. C'est pour cela que je lui fais entendre le crime. Dans une scène finalement coupée, il se confiait à un ami policier en lui disant : « J'ai été témoin d'un meurtre. » Et son ami lui répondait : « Tu l'as vu ? » Et lui de répondre : « Je l'ai entendu. » Il ne l'avait jamais vu, mais les sons enregistrés par Harry sont très vivants. C'est pour cela que nous avons essayé que la bande son soit la plus proche de son point de vue [ou « point d'écoute », NDR].

Huit ans se sont écoulés entre *Blow Up* et *Conversation secrète*, puis sept ans encore entre *Conversation secrète* et *Blow Out*. En quinze ans, ces trois films constituent une trilogie fondamentale où le cinéma est interrogé dans sa capacité à traquer la vérité, les secrets et illusions de nos perceptions. *Blow Up* est le film sur le médium image ; *Conversation secrète*, le film sur le médium son ; *Blow Out*, sur l'alliance des deux, est donc le film sur le médium cinéma. L'ensemble de ces trois films pourrait être réuni sous un titre générique (en forme de jeu de mot souvent préféré par Jean-Luc Godard) : *Son Image*.

- 1) D'autant que les deux titres se répondent, « *blow up* » évoquant le travail d'agrandissement photographique tandis que « *blow out* » renvoie à un éclatement.
- 2) Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *op. cit.*
- 3) Walter Murch parle admirablement de son travail avec Coppola, et plus largement du cinéma dans le livre de Michael Ondaatje, *Conversations avec Walter Murch, l'art du montage cinématographique*, Ramsay Cinéma, 2009.
- 4) <http://www.cinephiliabeyond.org/francis-ford-coppola-brian-de-palma-conversation-two-great-filmmakers/> (traduction : Joachim Lepastier).
- 5) Film d'Akira Kurosawa, réalisé en 1950, où un même crime exécuté dans le Japon du X<sup>e</sup> siècle est raconté suivant quatre points de vue différents.



Conversation secrète de Francis Ford Coppola (1974) – Paramount Pictures.



Le Voyeur de Michael Powell (1960) – Anglo-Amalgamated Film Distributors.

# ÉCHOS

## Une petite histoire du cri



*Nosferatu, le vampire* de Murnau (1922) – Prana Film.



*Scream* de Wes Craven (1996-2011) – Dimension Films.



*Réalité* de Quentin Dupieux (2015) – Realism Films.

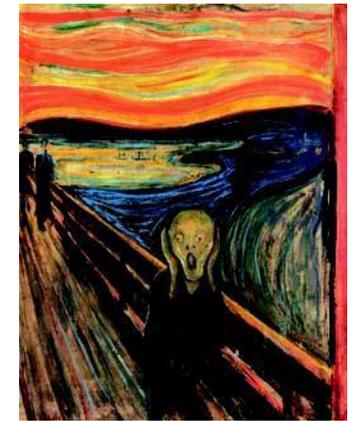


*Blow Out* est l'histoire d'une transformation. Comment passe-t-on de la simulation ridicule qui fait rire, au début, à un cri si poignant qu'il serre le cœur, à la fin ? Il faut tout un parcours d'émotions et de douleurs pour y parvenir, nous suggère le film. Comme tout cri, celui de *Blow Out* résonne en plusieurs endroits, traversant plusieurs œuvres cinématographiques mais aussi picturales.

### Edvard Munch, Alfred Hitchcock : images matricielles

L'exemple source est tiré de la peinture, en l'occurrence du *Cri* du norvégien Edvard Munch, célèbre toile expressionniste de 1893 dont il existe quatre autres versions exécutées jusqu'en 1917. L'œuvre, qui revient comme une obsession dans la vie de Munch, trouve son origine dans une sensation ressentie par le peintre durant une promenade : « Un cri infini qui se passait à travers l'univers et qui déchirait la nature. »<sup>1</sup> Il est intéressant et paradoxal de relever le minimalisme graphique avec lequel le peintre évoque cet « infini ». Le cri paraît tout autant proféré par la posture « primale » et le faciès grimaçant du personnage que par les lignes perturbées du paysage. La nature n'est plus qu'un ensemble d'ondes mouvantes, formant un saisissant effet de spirale et secoué par un intense contraste de couleurs – ciel rouge et fjord bleu. La forte perspective de la barrière parachève la dramatisation, tout en émotions telluriques. Plusieurs descendances fameuses de cette peinture ont irrigué aussi bien le cinéma expressionniste allemand que des classiques du film d'horreur. La figure de *Nosferatu, le vampire* de Murnau (1922) comme le masque de *Ghostface* dans la série des *Scream* de Wes Craven (1996-2011) sont des « enfants naturels » du *Cri* munchien.

Autre image matricielle, la séquence du meurtre sous la douche de *Psychose*, réalisé par Hitchcock en 1960. Il n'y a pas que la victime, Marion Crane, qui crie d'effroi quand elle découvre au dernier instant le large couteau qui va s'acharner sur elle. Il y a aussi les stridences de la musique signée Bernard Herrmann<sup>2</sup>, dont les coups d'archet reproduisent le rythme des coups de couteau. Comme chez Munch, la séquence est ponctuée par un mouvement en spirale



*Le Cri* d'Edvard Munch (1883)  
Courtesy The National Museum of Art d'Oslo.

avec l'écoulement de l'eau sanglante dans le siphon et le mouvement de caméra final fixant l'œil de la victime. Cette concordance de signaux graphiques et sonores crée ses propres résonances mentales qui hantent l'esprit du spectateur.

### Résonances ironiques

Une autre résonance, au sens propre cette fois, est celle du « *Wilhelm Scream* », un effet sonore mythique – « aaah » ponctué d'un effet d'étranglement – enregistré en 1951 pour le film *Les Aventures du capitaine Wyatt* de Raoul Walsh et utilisé depuis dans plus de 200 films ou jeux vidéos, jusqu'à *Moi, moche et méchant*, *La Guerre des étoiles*, *Assassin's Creed* ou la série *Bref*. Cet écho infini a fait perdre à ce cri sa fonction horrifique et l'effet sonore est désormais plutôt utilisé en clin d'œil ludique, voire parodique. L'histoire de ce cri bien connu des ingénieurs du son a sans doute joué un rôle dans l'élaboration de *Blow Out* : le film évoque aussi la façon dont les images et les sons se dégradent à force d'être répétés, ce qui est exactement la destinée du « *Wilhelm Scream* ».

Sur un mode plus joyeux, on trouve une résonance explicite de *Blow Out* dans le magistral *Réalité* de Quentin Dupieux, en 2015. Le film reprend un argument comparable à celui de De Palma. Un réalisateur de films d'horreur, incarné par l'hilarant Alain Chabat, a 48 heures pour trouver le meilleur gémissement de l'histoire du cinéma. Le film de Dupieux travaille sur un registre nettement plus comique que celui de De Palma, mais en demeure proche par sa tonalité méditative et philosophique. Chez l'un comme l'autre, la force expressive du cri met en relation la réalité et l'imaginaire et traverse ces différents registres de représentation.

1) Phrase notée par le peintre dans son journal intime à la date du 22 janvier 1892.  
2) Le musicien attiré d'Hitchcock a également travaillé avec Orson Welles (*Citizen Kane*, *La Splendeur des Amberson*), Martin Scorsese (*Taxi Driver*) et... Brian De Palma (*Sœurs de sang*, *Obsession*).

# À CONSULTER



## Filmographie

### Films de Brian De Palma :

*Blow Out*, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2012.  
Nombreux bonus dont une analyse par Jean Douchet et des entretiens avec Nancy Allen, George Litto, Vilmos Zsigmond et Pino Donaggio.

*Obsession*, DVD et Blu-ray, Wild Side Vidéo, 2012.

*Furie*, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2013.

*Pulsions*, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2012.

*Body Double*, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2015.

### Autour de *Blow Out* :

Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, DVD, Warner, 2004.

Francis Ford Coppola, *Conversation secrète*, DVD, Pathé 2014.

Alfred Hitchcock, *Psychose*, DVD et Blu-ray, Universal Pictures, 2010.

Quentin Dupieux, *Réalité*, DVD et Blu-ray, Diaphana, 2015.

### Documentaire :

Noah Baumbach et Jake Paltrow, *De Palma*, 2015.  
Long métrage monographique présenté à la Mostra de Venise.

## Bibliographie

### Monographies :

Luc Lagier, *Les Mille Yeux de Brian De Palma*, éditions Cahiers du cinéma, 2008.

Jean-Michel Durafour, *Brian De Palma, épanchements : sang, perception, théorie*, L'Harmattan, 2013.

### Sur le cinéma américain des années 70-80 :

Linda Myles et Michael Pye, *Les Enfants terribles du cinéma américain*, L'Âge d'homme, 1983.

Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Le Cherche midi, 2002

Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes : l'Amérique écla-boussée*, Rouge Profond, 2003.

Michael Ondaatje, *Conversations avec Walter Murch*, Ramsay Cinémas, 2009.

### Articles de périodiques :

Michel Chion, « De l'écoute comme désir », *Cahiers du cinéma* n°333, mars 1982.

Terrence Rafferty, « De Palma's American Dreams », *Sight and Sound* n°2, printemps 1984.

Olivier Assayas, « La place du spectateur » [critique de *Body Double* et *Blow Out*], *Cahiers du cinéma* n°368, février 1985.

### Entretiens :

Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian De Palma. Entretiens*, Calmann-Lévy, 2001.

Serge Daney et Jonathan Rosenbaum, « Entretien avec Brian De Palma », *Cahiers du cinéma* n°334-335, « Made in USA », avril 1982.  
Samuel Blumenfeld et Serge Kaganski, « L'Ours. Entretien avec Brian De Palma », *Les Inrockuptibles* n°54, mars 1994.

## Sitographie

Brian De Palma, « The Making of *The Conversation*. An Interview with Francis Ford Coppola », *Filmmakers Newsletter*, mai 1974. Disponible et téléchargeable sur *Cinephilia & Beyond* : <http://www.cinephiliabeyond.org/francis-ford-coppola-brian-de-palma-conversation-two-great-filmmakers/>

Luc Lagier, *Brian De Palma : Who Killed the Kennedys*, « Blow Up », Arte : <http://cinema.arte.tv/fr/brian-de-palma-et-john-f-kennedy-blow>

Vashi Nedomansky, *15 Splits Diopter Shots in Blow Out*, 2013 :

<http://vashivisuals.com/splitting-focus-de-palmas-blow/>

Sur l'usage dans le film de la lentille bifocale.

*transmettre*  
**LE CINEMA**

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

## Le son de la mort

Consacré comme l'un des sommets de la filmographie composite de Brian De Palma, *Blow Out* réussit l'exploit d'être à la fois une palpitante histoire policière, une tragédie amoureuse jusqu'aux confins de la mort et un traité théorique sur la fabrication sonore et visuelle du cinéma. Cette histoire d'un preneur de son qui croit entendre dans l'un de ses enregistrements la preuve d'un projet criminel, possède de multiples niveaux de lecture. Si le film continue à fasciner aujourd'hui, c'est qu'il agit comme un prestidigitateur qui révélerait ses astuces au public pour mieux le duper dès la seconde suivante. L'enquête de *Blow Out* avance à la manière d'un puzzle à reconstituer, et le film lui-même constitue la troisième pièce d'une informelle trilogie de l'histoire du cinéma, prolongeant les interrogations de deux films essentiels de la modernité : *Blow Up* d'Antonioni, sur les faux-semblants de l'image, et *Conversation secrète* de Coppola, sur les faux-semblants du son. Ainsi, en interrogeant conjointement les rapports d'illusion et d'intégrité de l'image et du son, *Blow Out* s'interroge sur l'essence du cinéma : captation ou manipulation ?



## RÉDACTEUR EN CHEF

**Thierry Méranger** est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

## RÉDACTEUR DU LIVRET

**Joachim Lepastier** est critique aux *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009, après avoir mené des études d'architecture et de cinéma. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires, écrit quelques courtes fictions et enseigné dans des écoles de cinéma et d'architecture.

