

## Carlito's Way

Alain Dubeau

---

Brian de Palma  
Number 168, January 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49990ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)  
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Dubeau, A. (1994). Review of [Carlito's Way]. *Séquences*, (168), 32–34.

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

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

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

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

## CARLITO'S WAY

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

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

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

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



Al Pacino

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## FILMOGRAPHIE

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

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

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

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

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

Alain Dubeau

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

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

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

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

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

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