

Le Club Vidéo de la dernière chance

Chronique #5 (Mai 2024)



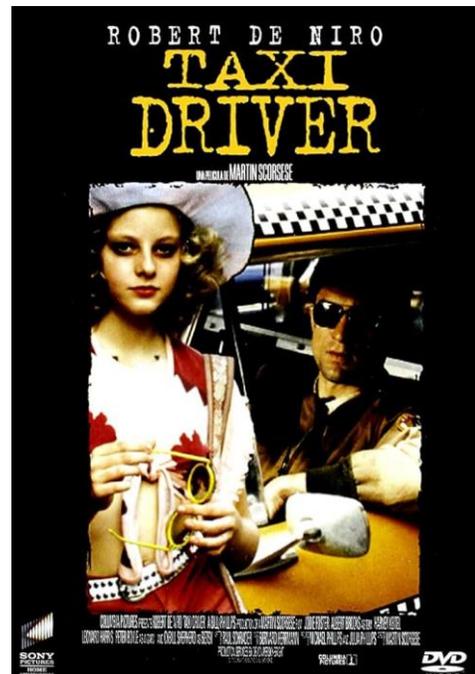
Martin Scorsese

Il est difficile de ne pas entamer un texte à propos de Martin Scorsese sans affirmer d'emblée qu'il est un candidat incontestable au titre de plus grand réalisateur de l'histoire du cinéma. Juste cette affirmation par la négative est suffisante pour faire grincer plus d'un lecteur. C'est chose connue, l'art ne peut se mesurer objectivement tels une quantité ou une intensité. Il y a chez Scorsese un aspect emblématique, comme s'il réunissait dans son œuvre la somme idéale des attributs de l'art cinématographique. Il filme autant pour saisir une réalité authentique que pour produire un effet expressionniste, il vise autant à enregistrer une vérité « objective » qu'à orchestrer un sincère artifice, il ausculte et il enchante à la fois, il élabore une sorte de naturalisme romanesque, enfin, il

synthétise les deux pôles de l'origine du médium en conjuguant Lumières et Méliès. Certes, il n'est pas le seul réalisateur à concilier avec autant de virtuosité tant de contraires et de dimensions opposées, mais il le fait avec un tel panache, un tel éclat et une telle énergie qu'il peut pourtant nous frapper comme étant unique.

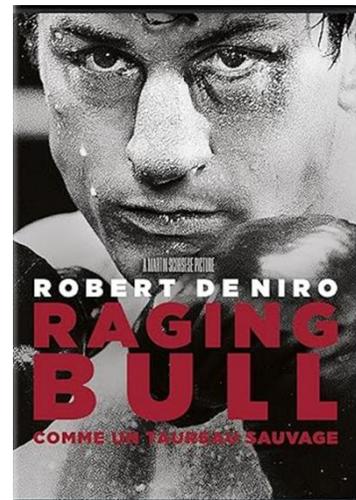
Un arc existentiel spécifique caractérise son œuvre. Les deux conflits intérieurs qui le déterminent se manifestent déjà chez lui dans sa jeunesse. Le dilemme tourmenté entre la voie de la prêtrise et celle du gangstérisme, suivit d'un autre dilemme, plus casuistique, lorsqu'il opte finalement pour la voie du cinéma, entre l'aspiration à être un auteur, un cinéaste ou un réalisateur hollywoodien. Il résoudra ces conflits dans les mystérieuses transformations et fusions opérées à travers l'art.

Du Charlie (magnifiquement interprété par Harvey Keitel) de *Mean Streets* (1973) au Jack La Motta (par De Niro, son alter ego transcendant) de *Raging Bull* (1980), en passant par le Travis Bickle (encore De Niro) de *Taxi Driver* (1976), les personnages de Scorsese s'incarnent toujours là où le déchaînement de la violence cathartique confine à la spiritualité déchue. À travers les lueurs de l'enfer, leurs visages, qu'ils contemplent toujours anxieusement à travers le miroir, nous apparaissent empreints à la fois de l'agressivité de Longinus et de l'extase du Christ. De cette période, ou plutôt de la synthèse des trois sommets de cette période, on retient une vision contemporaine, urbaine, stylisée, frénétique et fiévreuse qui plonge à la fois dans la culture italo-américaine de son auteur et dans le labyrinthe d'asphalte et de béton chaotique de New York.



Et pourtant, à travers la même décennie, *Bertha Boxcar*, *Alice doesn't live here anymore*, *New York, New York* illustrent déjà l'aspiration hollywoodienne de Scorsese, c'est-à-dire celle d'acquiescer et de démontrer un pur savoir-faire cinématographique. Qu'il se prête au jeu de la série B cormanienne, qu'il s'approprie les codes de la comédie romantique (pour prouver qu'il sait diriger les femmes), qu'il s'attaque à un grand drame musical (en hommage au cinéma de prédilection de ses parents), on y décèle toujours l'intention de mesurer ses compétences de metteur en scène avec un sujet, un genre, un cadre qui ne lui est pas naturel. En art, la force du style est toujours à proportion du lien personnel de celui qui s'exprime avec ce qu'il veut exprimer. On ne dit jamais mieux quelque chose que lorsque l'on a envie de le dire, mieux, besoin de le communiquer. La vraie éloquence s'enracine dans la nécessité intime. Mais Scorsese veut posséder le pouvoir de tout dire, même ce qui ne l'intéresse pas directement ou profondément. Il ne cherche pas à maîtriser son cinéma, mais le cinéma. Il est admiratif devant l'éclectisme apparent des Hawks, des Walsh et des Huston, qui semblent avoir intégré tout le langage cinématographique en soi et savoir l'appliquer avec une parfaite efficacité à toutes les histoires (ce qui, malgré une réelle versatilité, n'est véritablement le cas d'aucun d'eux).

Or, avec *Raging Bull*, dans lequel il filme sa propre descente aux enfers parallèlement à sa propre crucifixion, Scorsese transcende sa première dualité et atteint une certaine forme de rédemption. Sa pellicule ne se fendra plus jamais avec les lambeaux de sa chair d'écorché vif. De fait, certains verront dans la suite de son œuvre un appauvrissement de son génie, alors que, en vérité, il n'opère qu'un déplacement. Les intenses souffrances et déchirements à la source de sa première



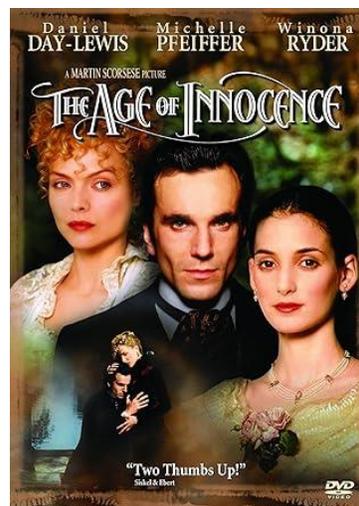
inspiration s'étant dissipés (ou largement atténués et refoulés), des aspects jusqu'alors plus périphériques de sa sensibilité artistique deviendront graduellement plus centraux.

Il développera et systématisera son approche de ce qu'il appelle « le cinéma de contrebande », c'est-à-dire s'acquitter d'une commande des studios, respecter les codes du genre abordé, déployer toutes les ressources du langage cinématographique aux services de la pure efficacité narrative, tout en y incorporant soterrainement des idées et des thèmes plus personnels (*The Color of money, Cape Fear, Shutter Island, The Departed*). Il se penchera sur la religion en théologien plutôt qu'en martyr (*The Last temptation of Christ, Kundun, Silence*). Il étudiera divers milieux sociaux pour en exposer les structures fondamentales plutôt que pour peindre les aspects symboliques de son territoire originel (*Goodfellas, The Age of Innocence, Casino, Bringing out the dead, The Irishman*). Il donnera libre cours à un humour noir corrosif et à un sens de l'absurde quasi kafkaïen (*King of Comedy, After Hours, The Wolf of Wallstreet*). Enfin, en vertu de l'immersion totale de son être dans le processus créatif, ses films traduiront toujours les vicissitudes de l'âme d'un homme obsessionnellement dédié à son art (lui pour qui *The Red Shoes* de Powell et Pressburger est si profondément significatif).

Toutes ces facettes de Scorsese composent déjà l'image d'un créateur multiple et passionnant, mais il en est une qui couvre peut-être davantage que toutes les autres l'ensemble de son œuvre, mais qui, dans la culture populaire, n'est pas associé à son nom, lui qui est fréquemment et superficiellement catalogué comme un simple chantre du gangstérisme et un styliste de la violence urbaine. Martin Scorsese est un historien et 15 sur 27 des histoires qu'il a racontées sont situées dans le passé. On pourrait citer à l'envi les passages où il filme avec une inventivité et un dynamisme perpétuellement renouvelé de magistrales reconstitutions historiques, où les décors, les costumes et les figurants, loin de n'être qu'une surface, qu'un arrière-fond devant lesquels

l'action se déroule en parfaite autonomie, entretiennent divers rapports organiques avec les personnages, déterminant leurs comportements, provoquant leurs drames, s'imposant comme la condition même de leur existence. Mais il ne suffit que de comparer *The Age of innocence* (1993), qui s'inscrit dans la catégorie familièrement dite du « film en costume » avec un autre du même genre, sorti à la même époque, tel que *Howard's End* (1992) de James Ivory, pour prendre la pleine mesure du rapport du maestro au cinéma historique. Enchaînement passionné de myriades de mouvements de caméra et d'effets de montage, sa mise en scène évite constamment la posture « classique » soi-disant prescrite dans l'adaptation d'un classique de la littérature. À l'élégance statique et compassée de Ivory, qui filme et découpe de la plate manière orthodoxe, Scorsese oppose la valse et la voltige d'un regard qui s'efforce d'appréhender et d'un style qui vise à exprimer chaque élément décisif d'une époque ressuscitée.

Après avoir visionné le film, nous avons certes partagé tous les tourments étouffés de Newland Archer et ressenti dans notre être le suicide de sa passion pour la comtesse Olenska, au nom des traditions, des convenances et des normes sociales de son étroit et froid univers, mais nous avons aussi traversé la « majestueuse enfilade de salons » menant à la salle de bal des Beaufort, nous regrettons chaque aspect du fastueux dîner de cérémonie de Mme Mingott que la haute société new-yorkaise déclina, autant que nous nous sommes délectés de celui donné par les Van der Luydens pour en laver l'affront. Un autre temps, dont l'art de Scorsese nous amène moins à en connaître les données qu'à en toucher l'essence même. À un point tel que nombreux doivent être les admirateurs de ce film qui portent inconsciemment dans leur mémoire le souvenir de la fois où ils ont assisté à un opéra dans les années 1870, à New York



(sublime séquence d'introduction du film). Scorsese n'est sûrement pas le plus grand cinéaste de l'histoire du cinéma, car, philosophiquement, nul ne peut l'être, mais il possède le don incomparable, presque magique, de transformer les pages de l'histoire en vivante réalité.

DVD : [Mean Streets](#) ; [Raging Bull](#) ; [Taxi Driver](#) ; [Alice doesn't live here anymore](#) ; [New York, New York](#) ; [Cape Fear](#) ; [Shutter Island](#) ; [The Departed](#), [The Last temptation of Christ](#) ; [Goodfellas](#) ; [The Age of Innocence](#) ; [Casino](#) ; [The Irishman](#) ; [King of Comedy](#) ; [After Hours](#) ; [The Wolf of Wallstreet](#)

Jean Carlo Lavoie

Source des photos : Britannica.com